This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**Über dieses Buch**

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

**Nutzungsrichtlinien**

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES · 1817

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES · 1817

# PHILOLOGISCHE

# UNTERSUCHUNGEN

HERAUSGEGEBEN

VON

A. KIESSLING UND U. v. WILAMOWITZ-MOELLENDORFF.

---

FÜNFTES HEFT:

## BILD UND LIED

ARCHÄOLOGISCHE BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER GRIECHISCHEN HELDENSAGE

VON

**CARL ROBERT.**

---

BERLIN
WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG.
1881.

# BILD UND LIED

ARCHÄOLOGISCHE BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER GRIECHISCHEN HELDENSAGE

VON

CARL ROBERT

MIT ACHT IN DEN TEXT GEDRUCKTEN ABBILDUNGEN.

BERLIN
WEIDMANNSCHE BUCHHANDLUNG.
1881.

N
5630
.R64

Soth.
7692
Ref-st.
11-22-1922
gen.

ADOLPH KIRCHHOFF

IN LIEBE UND VEREHRUNG

DER VERFASSER.

411256

# Inhalt.


Seite

I. Die Entwickelung des griechischen Mythos in Kunst und Poesie.
Vortrag, gehalten im wissenschaftlichen Verein in der Singakademie am 7. Febr. 1880 3
II. Erweiterung und Verschmelzung der Typen . . . . . 52
III. Über Auswahl und Zusammenstellung bildlicher Scenen . . . . . 80
IV. Das attische Drama und die Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts 129
V. Der Tod des Aigisthos . . . . . 149
Excurse I. Die Laokoonsage . . . . . 192
II. Ὅπλων κρίσις . . . . . 213
III. Arktinos und Lesches . . . . . 222
IV. Die Jugend des Paris . . . . . 233
V. Euripides Orestes V. 431—436 . . . . . 240
VI. Zu den Hypotheseis . . . . . 242
Nachträge . . . . . 249
Register . . . . . 253

# BILD UND LIED.

# I.

# DIE ENTWICKELUNG DES GRIECHISCHEN MYTHOS IN KUNST UND POESIE.

Vortrag, gehalten im wissenschaftlichen Verein[1]) in der Singakademie am 7. Februar 1880.

Mehr als in dem Kulturleben irgend eines anderen Volkes stehen im griechischen Altertum Kunst und Poesie in beständiger enger Wechselwirkung bald empfangend bald gebend; ist doch auch der Grund, aus welchem sie ihre Nahrung ziehen, ein und derselbe: „Hellas' urväterlicher Sagen göttlich heldenhafter Reichtum", die ewig junge, auch uns noch liebe und vertraute Heldensage der Griechen. Wie diese in Bild und Lied gestaltet wird, wie das Bild vom Liede abhängig ist und wiederum das Lied vom Bilde, das möchte ich versuchen, in allgemeinen Umrissen Ihnen vorzuführen. Vorwiegend interessiert eine solche Betrachtungsweise freilich die Altertumsforschung, da sie für zwei grofse Disciplinen derselben die unerläfsliche Vorbedingung ist — für die Archäologie: denn nur wenn die Abhängigkeit der Kunst von der Poesie klar erkannt ist, kann eine methodische Interpretation der Denkmäler gelingen, — für die Litteraturgeschichte: denn nur wenn die Art und die Grenzen der von der

[1]) Der Vortrag steht hier in seinem ursprünglichen ausführlichen Entwurf, nicht in der abgekürzten Form, in der er gehalten wurde.

Poesie ausgehenden Wirkung festgestellt sind, läfst sich bestimmen, mit welcher Berechtigung und mit welcher Beschränkung die Darstellungen auf antiken Monumenten zur Rekonstruktion untergegangener Litteraturwerke, namentlich also der verlorenen Epen und Dramen, benützt werden dürfen. Doch will mir scheinen, dass die Klarstellung des Verhältnisses zwischen Kunst und Poesie, auch wenn sich die Betrachtung zunächst nur auf ein Volk beschränkt, über den engeren Kreis der Fachgenossen hinaus ein allgemeines Interesse beanspruchen darf, zumal in unserer Zeit der Illustrationen und illustrierten Ausgaben, und zumal wenn sich herausstellen sollte, dafs dies Verhältnis keineswegs immer dasselbe, sondern in verschiedenen Perioden verschieden, mit einem Worte einer bestimmten historischen Entwickelung unterworfen ist.

Obgleich wir bei unserer Betrachtung den Nachdruck auf ganz andere Punkte legen werden, mufs doch hier gleich der unvergänglichen Gedanken Erwähnung geschehen, die Lessing in seinem Laokoon niedergelegt hat. Die verschiedene Weise, in welcher die Kunst und in welcher die Poesie denselben Gegenstand behandeln mufs, ist von Lessing endgültig festgestellt. Durch Vergleichung eines der effectvollsten Werke antiker Plastik mit der glänzenden Behandlung desselben Mythos durch Vergil kommt Lessing zur Feststellung der Grenzen zwischen Poesie und Malerei. Seine Resultate haben dadurch nichts von ihrer Wahrheit eingebüfst, dafs, wie wir seitdem gelernt haben, die antike Kunst wiederholt gegen die von ihm erkannten Prinzipien verstöfst, ja sich ihrer schwerlich auch nur dunkel, geschweige denn in der klaren Formulierung Lessing's, bewusst war.

Für Lessing wie für seine Zeit ist es stillschweigende Voraussetzung, dafs die Künstler des Laokoon nur mit der Sage und ihren poetischen Behandlungen, nicht aber mit früheren bildlichen Darstellungen desselben Stoffes zu rechnen hatten. Die Frage nach der Richtigkeit dieser Voraussetzung ist für Lessings Beweisführung, bei dem mehr die philosophische als die historische Seite der Frage in Betracht kommt, ziemlich belanglos. Ob sie für das gerade gewählte Beispiel des Laokoon zutrifft, will ich

hier nicht untersuchen[2]), das aber darf unbedenklich behauptet werden, dafs sie in weitaus den meisten Fällen nicht zutrifft. In weitaus den meisten Fällen hat der antike Künstler nicht nur zur Sage und ihren poetischen Bearbeitungen, sondern auch zu ihren früheren bildlichen Darstellungen Stellung zu nehmen. Nur der Künstler, der als der erste eine Sage bildlich gestaltet, steht dem Stoffe als solchem und seinen poetischen Bearbeitungen unbefangen gegenüber; jeder folgende Künstler steht unter dem Banne dieser ersten künstlerischen Gestaltung. Aber weit entfernt,

---

[2]) Die alte Streitfrage nach der Zeit des Laokoon kann und soll hier nicht aufs Neue behandelt werden; wenn ich auch bekennen mufs, dafs es mir persönlich unmöglich ist, die litterarischen und paläographischen Zeugnisse mit den verbreiteten Anschauungen von der Entstehung der Gruppe vor der Kaiserzeit in Einklang zu bringen. Es soll nur bei dieser Gelegenheit konstatiert werden, dafs es — von der Gruppe abgesehen — keine bildliche Darstellung des Mythos giebt, die älter wäre wie die Kaiserzeit und somit wie die Vergilsche Schilderung. Denn die jetzt im brit. Mus. befindliche etruskische Aschenkiste aus Chiusi, die durch Hübners Beschreibung (Nord und Süd VIII S. 362; vgl. Blümner, Lessings Laokoon, 2. Aufl. S. 716) bekannt geworden ist, hat, wie ich nach einer Prüfung des Originals versichern kann, mit Laokoon nichts zu thun; sie stellt den kleinen schlangenwürgenden Herakles dar, der beide Schlangen, von denen die eine zweiköpfig ist, an den Hälsen packt; unter ihnen sinkt Iphiklos erschreckt nieder; von links eilt Amphitryon in völliger Rüstung, von rechts ein Genosse herbei, der nicht der Tragödie noch der Tradition, sondern der von den etruskischen Urnenarbeitern bis zur peinlichsten Ängstlichkeit beobachteten Symmetrie seine Entstehung verdankt; vgl. den Genossen des Achilleus auf den Troilosurnen. Dafs das Wittmersche und das Madrider Relief, selbst wenn ihre Echtheit feststände, auf ein Original der hellenistischen Periode zurückgehen (Blümmer a. a. O. S. 706), folgt aus der Anwesenheit des Eros noch keineswegs; er ist schwerlich „eine Symbolisierung des tiefen Mitleids, das die Schreckensscene in dem Beschauer erweckt", — wo fände sich Eros so verwandt? — sondern spielt auf die Version von Laokoons heftiger Leidenschaft zu seiner Gattin an, die gerade aus den mythologischen Handbüchern der Kaiserzeit bekannt ist. Dafs das pompejanische Bild einerseits von der Gruppe unabhängig, andererseits durch Vergils Schilderung hervorgerufen ist — eine Überzeugung, die ich immer gehegt habe — scheint mir jetzt durch Blümner a. a. O. S. 708 endgültig bewiesen zu sein. In dem eben erscheinenden Heft der Arch. Zeit. 1880 S. 189 will Klein die Laokoonsage gar auf einer attischen Vase nachweisen. Vgl. darüber unten den Excurs: die Laokoonsage.

vor dem Vorwurf der Entlehnung ängstlich zurückzubeben, frei von der nervösen Sucht nach einer um jeden Preis erkauften Originalität übernimmt der antike Künstler den überkommenen Typus der Darstellung und sucht ihn nur zu immer gröfserer Vollkommenheit auszubilden, bald leise ändernd, bald gewaltsamer und rücksichtsloser eingreifend; aber stets bleibt er sich des Zusammenhangs mit der Tradition bewufst; er weifs, dafs der Bann des eingebürgerten Typus der Darstellung auf ihm lastet, er ist zu bescheiden und zu ernst, um das Gute, was ihm die früheren Kunstschöpfungen bieten, aus Eitelkeit und Eigensinn zu verschmähen, zu stolz und zu ehrlich, seine Abhängigkeit zu maskieren. Die bildliche Tradition, wie sie die Entwickelung der griechischen Götterideale bedingt und beherrscht, ist auch für die Gestaltung und Entwickelung der einzelnen Momente der griechischen Heldensage in hervorragender Weise mafsgebend[3]).

Längst werden Ihnen, hochverehrte Anwesende, die analogen Erscheinungen in der Kunstentwickelung anderer Völker, namentlich in der älteren italienischen Malerei, in den Sinn gekommen

[3]) Vgl. Kekulé, Über die Entstehung der Götterideale der griechischen Kunst. Ders. Über ein griechisches Vasengemälde im akademischen Kunstmuseum zu Bonn, S. 26. Löschcke, Arch. Zeit. 1876 S. 115. Ders. Über die Reliefs der altspartanischen Basis (Dorpat. Progr. 1879). Es mag vergönnt sein, auf die sehr verwandte, wenn auch ein scheinbar ganz verschiedenes Gebiet, das der Sprache, betreffende Betrachtung Herders im II. Band S. 18 (der Ausgabe von Suphan) hinzuweisen. „Jede Nation spricht also, nach dem sie denkt, und denkt, nach dem sie spricht. So verschieden der Gesichtspunkt war, in dem sie die Sache nahm, bezeichnete sie dieselbe. Und da dies niemals der Anblick des Schöpfers war, der diese Sache in ihrem Innern nicht blofs werden sah, auch werden hiefs, sondern ein äufserer einseitiger Gesichtspunkt, so ward derselbe zugleich mit in die Sprache eingetragen. Eben damit konnte also das Auge aller Nachfolger an diesen Gesichtspunkt gleichsam gewöhnt, gebunden, in ihn eingeschränkt oder ihm mindestens genähert werden. So wurden Wahrheiten und Irrtümer aufbewahrt und fortgepflanzt, wie vorteilhafte oder nachteilige Vorurteile; zum Vorteil oder Nachteil hingen sich Nebenideen an, die oft stärker wirken als der Hauptbegriff, zum Vorteil oder Nachteil wurden zufällige Ideen mit wesentlichen verwechselt: Fächer gefüllet oder leer gelassen, Felder bearbeitet oder in Wüsteneien verwandelt.“ Dies gilt mit geringer Modifikation auch von den bildlichen Typen und ihrer Entwickelung.

sein. Auch dort finden wir ja das einmal geschaffene Schema der Darstellung von Geschlecht zu Geschlecht, von Schule zu Schule vererbt, umgebildet, vervollkommnet. Und doch besteht ein sehr bedeutsamer Unterschied zwischen der bildlichen Tradition der älteren italienischen und der der antiken Kunst. Die Stoffe der italienischen Kunst, mögen es nun die Geschichten der heiligen Schrift sein oder die Legenden von Benedictus und Franciscus, haben eine feste kanonische Form, an der sich Nichts ändert und Nichts ändern darf, die dieselbe bleibt Jahrhunderte lang und fest eingeprägt ist dem schaffenden Künstler wie dem andächtigen Beschauer. Ganz anders steht der antike Künstler da, seine Stoffe sind in beständigem lebhaftem Flufs. Der antike Künstler teilt seine Ansprüche auf den Stoff mit dem Dichter. Der Dichter aber, namentlich der dramatische, bildet mit mächtiger Hand den Stoff um, während gleichzeitig der Geschichtsschreiber ihn mühselig und nicht ohne gewaltsame Änderungen seinem genealogischen System einordnet und der Philosoph an ihm herumkritisiert und interpretiert. In mannigfaltigen Brechungen liegen die einzelnen Sagen vor dem antiken Künstler; er hat die Wahl, welcher der vielfachen litterarischen Behandlungen er sich anschliefsen will.

Er hat die Wahl? hat er sie wirklich? wird nicht die Anschauung seiner Zeitgenossen auch sein Urteil wesentlich bestimmen? wird er nicht derjenigen Version der Sage folgen müssen, welche seinen Zeitgenossen besonders geläufig ist? und welche ist es? wie verhalten sich die Vorstellungen des Volkes zu den poetischen Bearbeitungen der Sage?

Aus dem Volksbewusstsein ist die Sage entsprungen, aus dem Volksbewufstsein schöpft der Dichter; aber bleibt wirklich die Volksvorstellung unverändert Jahrhunderte lang? Ist sie die klare Quelle, aus der Poesie und Kunst schöpfen, ohne dafs von Poesie und Kunst jemals ein Spiegelbild in sie zurückfällt, um ihr neue Farben und neuen Glanz zu verleihen? Nein, der Quell der Sage hat die Zauberkraft, das Bild des ächten Sängers, des ächten Bildners, der aus ihm schöpft, in sich aufzunehmen und

festzuhalten, so lange festzuhalten, bis ein größerer naht, der das alte Bild verdrängt und sein eigenes an dessen Stelle setzt.

Auch die Sage, wie sie im Volksbewußtsein lebt, hat ihre Entwickelung und ihre Geschichte. So fest sie auch in den verborgensten Tiefen des Volkslebens zu wurzeln scheint, so alt und ehrwürdig sie uns oft entgegentritt, gleich als ob die Jahrhunderte, die Staaten umwälzen und die Weltanschauung verwandeln, nur sie gänzlich unberührt gelassen hätten, als ob sie dieselbe sei zur Zeit Cäsars, die sie in den Tagen des Perikles war, auch die Sage befindet sich in ewigem Fluß, und die beiden mächtigen Faktoren der Kulturentwickelung, die aus der Sage ihre erste, kräftigste, gesundeste Nahrung ziehen, Bild und Lied, üben auf das Volksbewußtsein einen viel gewaltigeren Rückschlag aus, als man in der Regel erkennen und zugeben will. Eine wirklich schöpferische Dichterkraft setzt die Form, welche sie der Sage giebt, an Stelle der lokalen Tradition: die dichterische Umbildung des Stoffes wird selbst zur Volksvorstellung, und es entwickelt sich an Stelle der Volkstradition eine noch viel mächtigere poetische Tradition. Unserer Zeit, in der keine Volkssage mehr wahrhaft lebendig ist, fällt es schwer, eine klare Vorstellung von diesem Vorgang zu gewinnen. Vergleichen ließe sich etwa die Art, wie die von unsern großen dramatischen Dichtern behandelten historischen Stoffe und historischen Persönlichkeiten in unserer Volksvorstellung leben. Auch hier hat die Allgewalt der dichterischen Gestaltung sowohl die historische Wahrheit wie die volkstümliche Legende verdrängt; bei den Namen Wallenstein und Egmont denkt gewiß weitaus der größte Teil unseres Volkes an die Gestalten unserer Dichter und überträgt die Züge derselben unwillkürlich auf die historischen Persönlichkeiten.

Je allmählicher sich dieser Prozess in der Volksvorstellung vollzieht, um so stärker und nachhaltiger ist seine Wirkung. Eine mehr als tausendjährige Entwickelung ist es, welche die Heldensage der Hellenen auf diese Weise durchgemacht hat, und wenn wir auch diese Entwickelung nur bei einigen wenigen Mythen beobachten und verfolgen können, so dürfen wir doch nie vergessen, daß sie bei allen antiken Sagen stattgefunden

hat, und dafs die Formen, in welchen uns die einzelnen antiken Mythen lieb und vertraut sind, die Karakterbilder, in denen die einzelnen Gestalten der griechischen Heldensage für uns typisch geworden sind, keineswegs in allen Epochen des klassischen Altertums gegolten haben, dafs vielmehr in bestimmter Zeit ein bestimmter Dichter diese Sage in diese Form gegossen, jenem Heros jene Karakterzüge verliehen hat. Der uns geläufige Gesamtschatz antiker Mythen geht auf sehr verschiedene Zeiten zurück: die troischen Mythen, soweit sie die Kämpfe um Ilion selbst angehen, sind uns in der altehrwürdigen Form vertraut, in welcher der Heldensang der kleinasiatischen Colonien sie zuerst dichterisch fixiert hat, aber einzelne Züge, namentlich aus der Vorgeschichte, wie der Apfel der Eris beim Parisurteil oder die Unverwundbarkeit des Achilleus, entstammen einer viel späteren Periode; sie gehören der alexandrinischen, vielleicht sogar erst der römischen Sagenbildung an. Die Sage vom Schicksal des Orestes, die Mythen von Andromeda, Medeia, Iphigeneia kennen wir in der Form, die ihnen das attische Drama des fünften Jahrhunderts, die Argonautensage in derjenigen, welche ihr ein alexandrinischer Dichter des dritten Jahrhunderts gegeben hat; und den Zug der Sieben gegen Theben lernen wir sogar einzig in der aus sehr heterogenen Elementen kompilierten Form kennen, welche in den mythologischen Handbüchern der römischen Kaiserzeit stand. Wir vergessen das zu leicht; es ist gut, sich zuweilen ins Gedächtniss zu rufen, dafs dem Griechen vor Euripides die Medeia keineswegs das war, was sie uns ist, dafs ihm bei diesem Namen nicht das Bild der düsteren grauenhaften Zauberin aus Kolchis, des leidenschaftlichen Weibes, der Mörderin ihrer eigenen Kinder aufstieg, sondern dafs sie ihm die hohe Sprossin und berechtigte Erbin des alten ehrwürdigen Königsgeschlechts von Korinth war, die Enkelin des Sonnengottes. So ist den Griechen dieselbe Sage in anderer Fassung zur Zeit des Peisistratos, in anderer zur Zeit des Perikles, in anderer zur Zeit der römischen Herrschaft lieb und wert. Ich will hier nicht untersuchen, welche Berechtigung der fromme Glaube hat, dafs in einigen Thälern der Peloponnes sich die alte Volkssage in ursprünglicher

ionischen Epos ihre dichterische Gestaltung, wahrscheinlich bedeutend mehr, als die, von denen wir es heute konstatieren können. So die Sage vom Raub der Helena und dem Kampf um Troia, an welche die Sage von den Irrfahrten des Odysseus angeschlofsen wird, die Sage von dem Zug der Sieben gegen Theben, deren notwendige Voraussetzung wieder die Oidipussage, die Sage von der Fahrt der Argo, deren Voraussetzung die Phrixossage bildet. Wie sich diese Gestaltung vollzogen, wie sich aus der Fülle von Sagen und Sagenformen einzelne ausgesondert, die andern verdrängt und zuletzt kanonische Geltung gewonnen haben, wie in jener Epoche, da die Unterschiede der einzelnen Stämme noch schroffer hervortraten, die Sage von Stamm zu Stamm gewandert, wie Heros auf Heros und Sage auf Sage gepfropft worden ist, dies zu untersuchen gehört zu den anziehendsten, aber auch schwierigsten Aufgaben der Sagenforschung; und wenn auch durch die epochemachenden Forschungen Adolf Kirchhoff's über die Entstehung der homerischen Odyssee auf einen Teil dieses dunklen Gebietes ein heller Lichtstreif gefallen ist, so vermissen wir um so schmerzlicher eine klare Einsicht in die Entwickelungsgeschichte der übrigen Sagen. Ich mufs es mir hier versagen, auch nur ein annäherndes Bild von diesen Vorgängen zu entwerfen und insbesondere auf die interessante Erscheinung des Eindringens dorischer Elemente in das ionische Heldenepos näher einzugehen. Eine Entwickelungsgeschichte voll des mannigfachsten Wechsels mufste sich vollziehen, ehe das, was wir jetzt als den Sagenstoff des Epos zusammenfassen, feste kanonische Form erhielt, ehe die unter dem Namen Hesiods gehenden Gedichte in ihren Heroengenealogieen gleichsam das Facit dieser ganzen Epoche zogen und den Boden bereiteten, auf welchem die erste griechische Geschichtsschreibung, die, soweit sie die Heldensage behandelt, ja selbst wesentlich genealogisch ist, erwachsen konnte.

Die vom Volkslied und Volksepos poetisch behandelten Sagen sind in sehr früher Zeit künstlerisch gestaltet worden; diese erste bildliche Darstellung einer Sage ist bestimmend für alle folgenden; aus ihr erwächst die allgewaltige bildliche Tra-

dition. Wohl dürfen wir hoffen, dafs einst die Zeit kommen wird, in welcher die Forschung auch hier schärfer scheiden und die Entstehungszeit und den Entstehungsort der einzelnen Typen wird bestimmen können; es wird sich dann vielleicht konstatieren lassen, dafs die verschiedenen griechischen Stämme, wie ihren eigenartigen Dialekt und ihr eigenartiges Alphabet, ihre eigenen Sagen und ihre eigenen Lieder, so auch ihre eigenartigen bildlichen Typen hatten. Heute ist diese Zeit noch nicht gekommen[6]). Ich mufs mich daher damit begnügen, die karakteristischen Eigentümlichkeiten der aus jener Periode erhaltenen oder auf Schöpfungen jener Periode zurückgehenden Darstellungen im allgemeinen ohne Rücksicht auf die feineren Unterschiede der Stämme zu schildern. Die Vorstellung von dieser Kunstperiode beruht teils auf den ausführlichen Beschreibungen zweier untergegangener Kunstwerke, teils auf den in spärlicher Anzahl erhaltenen Reliefs und den in überwältigender Anzahl erhaltenen bemalten Vasen schwarzfiguriger Technik und, der grofsen Masse nach, korinthischer chalkidischer attischer Fabrik, welche die erwähnten Beschreibungen ergänzen, indem sie den überlieferten Typus pietätvoll reproducieren.

Aus allen diesen Produkten des archaischen Kunsthandwerks blickt uns die helle Freude am Darstellen und am Dargestellten gar treuherzig an; die helle Freude, dafs das, was bisher nur im Liede von Mund zu Mund ging, leibhaftig im Bilde vor Augen steht; dafs sie alle dastehen die wohlbekannten Gestalten des troianischen und thebanischen Krieges, die Männer in derselben Rüstung, die Frauen in derselben Tracht, wie sie die Beschauer selbst tragen, denn, wie jede echte Kunst und jede echte Poesie, „lebt und athmet“ die Antike „in lauter Anachronismen“. Der Grundton aber, den diese archaische Kunstperiode anschlägt, ist derselbe, der das Epos beherrscht, der Ton der mit breiter Behaglichkeit ausgeführten Erzählung. Das erzählt und plaudert, wie der alte Nestor bei Homer, und kann des Erzählens und Plau-

[6]) Das Eigentum des dorischen und des ionischen Stammes zu scheiden hat namentlich Georg Löschcke mit Glück versucht (Über die Reliefs der altspartan. Basis S. 10.)

ist eigentlich in einem andern Moment der Handlung aufgefafst, oder richtiger, der eigentliche Moment der Handlung ist vom Künstler unbestimmt gelassen. Der Grund dieser Unbestimmtheit liegt aber darin, dafs diese archaische Kunst von keiner Beschränkung wissen will, dafs sie sich und dem Beschauer nicht genugthun zu können glaubt und gleich Alles erzählen möchte.

Oder ein anderes Beispiel; sehr beliebt ist die Darstellung vom Tode des schönen Troilos, des jüngsten Priamossohnes, der im Anfang des Krieges ausgeritten ist, seine Schwester Polyxena zum Brunnen vor der Stadt zu begleiten und selbst seine Rosse zu tränken, und dort von Achilleus überrascht wird. Polyxena entkommt, aber den Knaben, so sehr er seine Rosse zur Eile antreibt, holt Achilleus ein und tötet ihn; zu spät eilt Hektor, zu spät die übrigen Brüder dem Knaben zu Hülfe. Hier begnügt sich die Kunst nur selten damit, Polyxena, die im Schrecken den Wasserkrug fallen läfst, Troilos auf den flüchtigen Rossen dahinsprengend, Achilleus mit mächtigen Schritten dem Fliehenden nacheilend darzustellen; bald erweitert sie den Typus[9]) und stellt auch den Brunnen dar[10]), und als ob nichts geschehen als ob nicht eben Achilleus hier hervorgebrochen wäre und als ob nicht die Königskinder in tötlicher Gefahr schwebten, ist ein Trojanerknabe ruhig beschäftigt, seinen Krug zu füllen, ohne auf den fliehenden Troilos einen Blick zu werfen, ohne Angst zu verraten, dafs auch ihm der Rückweg zur Stadt abgeschnitten und Verderben bereitet werde. Das Treiben am Brunnen vor der Stadt will der Künstler darstellen, aber er schildert es, wie es sich in ruhigen Tagen abspielt, nicht wie es in dem Augenblick sein müfste, da die drohende Kriegsgefahr sich der Stadt naht. Derselbe Mangel an einheitlicher Auffassung begegnet uns an der anderen Seite der Darstellung, wo das Ziel der Flucht, die Stadtmauer von Troia dargestellt ist. Vor der Mauer sitzt auf einem Steinsitz Priamos, dem Antenor eben die

---

[9]) Vgl. Cap. II, Erweiterung und Verschmelzung der Typen.

[10]) Das Beispiel ist entnommen von der François-Vase (M. d. I. IV tav. LIV. LV; Arch. Zeit. 1850 Taf. XXIII. XXIV; Wiener Vorlegeblätter, Ser. II. Taf. I. II.)

Gefahr, in der seine Kinder schweben, mitteilt; aus dem Stadtthor eilen Hektor und Polites[11]) dem bedrohten Bruder zu Hilfe. Es ist klar, dafs hier Ereignisse dargestellt sind, welche unmöglich gleichzeitig stattgefunden haben können; in dem Augenblick, wo Antenor dem Priamos die erste Kunde bringt, können Hektor und Polites sich wohl rüsten, aber sie können noch nicht kampfbereit aus dem Thor dringen. Was wir hier mit einem Blick als gleichzeitig übersehen, war in der Dichtung, welche dieser Sage poetische Form gegeben hat, den Kyprien, eine Folge von Ereignissen. Allein man würde irren, wenn man etwa glaubte, der Maler habe hier drei zeitlich verschiedene Scenen darstellen wollen. Die Erzählung in einer Folge von Scenen ist der archaischen Kunst durchaus fremd[12]); in eine Scene prefst sie alles zusammen, aber es ist eben eine Scene ohne scharf präzisierten Moment. Als Prolepsis, wie es meistens geschieht, läfst sich diese Eigentümlichkeit nur uneigentlich und mit starker Einschränkung bezeichnen, die Darstellung greift nicht blofs vor, sondern auch zurück, und gerade die Verlegenheit, in der wir uns befinden würden, wenn wir z. B. dieser Troilosdarstellung

---

11) Polites ist in der Ilias *B* 792 der Späher, der auf dem Grabhügel des Aisyetes Wache hält, um das Nahen der Achaeer von den Schiffen her zu beobachten.

*εἵσατο δὲ φθογγὴν υἱῖ Πριάμοιο Πολίτῃ,*
*ὃς Τρώων σκοπὸς ἷζε, ποδωκείῃσι πεποιθώς,*
*τύμβῳ ἐπ' ἀκροτάτῳ Αἰσυήταο γέροντος,*
*δέγμενος ὁππότε ναῦφιν ἀφορμηθεῖεν Ἀχαιοί.*

Hiezu stimmt vortrefflich, dafs als zum ersten Mal ein Achäer — Achilleus — sich der Stadtmauer nähert, Polites unter den ersten ist, die zu Hilfe eilen; er hat Hektor die Kunde von Achilleus' Nahen gebracht. Von diesem Späheramt des Polites weifs sonst die Ilias nichts. Es ist daher in hohem Grade wahrscheinlich, dafs dieser Zug, wie so manches andere in *B*, aus den Kyprien eingesetzt ist; möglich sogar, dafs Polites dort in der Troilosepisode dieselbe Rolle spielte, wie auf der Françoisvase.

12) Im Gegensatz zur orientalischen Kunst, die diesen Chroniken-Stil liebt. Neben den assyrischen Skulpturen liefert jetzt ein treffliches Beispiel die phönikische, in Palestrina gefundene Silberschale, (M. d. I. X 31) auf welcher in einer Reihenfolge von Scenen das Jagdabenteuer eines Königs dargestellt ist, wie kürzlich Clermont-Ganeau (la coupe phénicienne de Palestrine) dargethan hat.

gegenüber angeben sollten, was zur Charakteristik des Momentes gehört und was der Künstler vor- und zurückgreifend zufügt, zeigt, dafs wir mit dieser Frage einen dieser Kunstepoche fremden Mafsstab anlegen [13]).

In dieser Hinsicht ist mir auch die Art, wie die archaische Kunst die schöne Erzählung von Hektors Lösung im letzten Buche der Ilias bildlich gestaltet, immer besonders merkwürdig erschienen [14]).

---

[13]) Diese Unbestimmtheit kommt bei ausgedehnteren Kompositionen der Kunst sogar sehr zu statten, und sie behält dieselbe daher in einzelnen Fällen auch noch bei in Zeiten, wo die primitive Stufe im allgemeinen überwunden ist. So Mikon bei der Marathonschlacht, Pheidias beim Parthenonfries. In dem Gemälde war — das lehren die Berichte deutlich — an der einen Seite der Kampf noch unentschieden (kommen doch die Plataier erst eilenden Laufes heran), in der Mitte fliehen die Perser, an der anderen Seite war der Kampf bei den Schiffen; allein es ist ein schwerer Irrtum, sich dabei drei äufserlich streng geschiedene Scenen oder gar die Gestalt des Miltiades und der übrigen Feldherren — den Gesetzen dieser Kunstperiode zuwider — mehrere Male dargestellt zu denken. Wie der Beschauer an dem ausgedehnten Gemälde vorbeischritt, nahm in gleichem Mafse die Entwickelung der Handlung ihren Fortgang. Es ist also an Stelle der zeitlichen Unbestimmtheit der Darstellung ein zeitlicher Fortschritt getreten. Dasselbe haben wir am Parthenonfries deutlich vor Augen; indem wir von der Nordwestecke bis zur Mitte des Ostfrieses fortschreiten, sehen wir die Reiter sich rüsten, aufsitzen, sich zu Gliedern ordnen, wir gehen an den Wagen, den Opfertieren, den Mädchen vorbei, bis wir zuletzt den Peplos — denn das ist er trotz Brunns und seiner Schüler Widerspruch — in der Hand des Priesters sehen. Gewifs ist das nicht gleichzeitig zu denken, sondern unmerklich ist die Zeit fortgeschritten; aber meisterhaft hat uns Pheidias über den Verlauf hinweggetäuscht: wir sind in demselben Falle, wie einer, der vom Kerameikos aus neben dem sich stets bewegenden Zuge hereilt. Erwägungen, wie die von Flasch (Über den Parthenonfries S. 94), erledigen sich hierdurch von selbst; die Athener würden ihm, wenn sie überhaupt auf solche Fragen sich einliefsen, entgegnet haben: „die Reiter, die wir vorhin noch mit Vorbereitungen beschäftigt sahen, sind unterdessen längst aufgesessen und auf der Akropolis angelangt und haben die Peplosübergabe mit angesehen". — Man darf sogar fragen, ob bei Kompositionen, die nicht mit einem Blick zu übersehen sind, sondern im Weiterwandeln betrachtet sein wollen, ein solcher unmerklicher zeitlicher Fortschritt nicht künstlerisch geboten erscheint.

[14]) Von den archaischen Darstellungen dieses Typus ist leider nur eine sehr flüchtige schwarzfigurige Lekythos publiziert (Arch. Zeit. 1854, Taf. 72). Derselbe Typus liegt den strengen rothfigurigen Vasen (M. d. I. VIII 27 u.

Achilleus liegt auf der Kline, vor ihm steht der Tisch mit Speisen, wie ja auch in der Ilias Priamos den Peliden nach eben vollendeter Mahlzeit findet; unter der Kline liegt die geschändete Leiche Hektors — denn diese, um die sich die ganze Handlung dreht, mufs natürlich der Beschauer wirklich auf dem Bilde dargestellt sehen. Indem nun aber der Künstler zum Anbringen von Hektors Leichnam in höchst sinnreicher Weise den leeren Raum unter der Kline benutzt, entsteht gleichsam ganz von selbst, jedenfalls ohne Vorgang der Dichtung, der zu Achills hartem Charakter vortrefflich passende Zug, dafs er über der Leiche seines Feindes liegend die Freuden des Mahles geniefst. Dem Achill naht sich eiligen Schrittes — wie ja in der archaischen Kunst jedes Gehen zu einem hastigen Laufen wird — Priamos, die Arme flehend erhoben. Und wie empfängt ihn Achilleus? Er reicht ihm die Schale. In der Ilias bietet bekanntlich zuletzt Achilleus, als er, durch die Erinnerung an seinen eigenen greisen Vater gerührt, in die Auslieferung der Leiche gewilligt hat, dem tiefgebeugten Troerkönig Speise und Trank an mit den schönen Worten, dafs alles menschliche Leid seine Gränzen habe und dafs auch einst Niobe die schwergeprüfte zuletzt die Gaben der Demeter nicht verschmäht habe. Was dort den Abschlufs der Begegnung zwischen Achill und Priamos bildet, ist hier in den Anfang derselben verlegt, oder richtiger: es ist gleich der ganze Verlauf dem Beschauer vor Augen gestellt.

Wenn dies Bild in seiner Naivität etwas Ergreifendes hat, so führt dasselbe Verfahren doch auch zu Darstellungen, welche auf uns mit unwiderstehlicher Komik wirken, so wenig eine solche Wirkung von dem antiken Künstler beabsichtigt war. Ein recht drastisches Beispiel sind die Darstellungen des Abenteuers des Odysseus in der Höhle des Polyphem[15]). Der Kyklop sitzt aufrecht auf einem Felssitz, in jeder Hand einen mensch-

---

Overbeck XX 3) zu Grunde; doch ist hier dem Geschmack des fünften Jahrhunderts entsprechend versucht, den Moment scharf zu präcisieren. Die Erklärung, dafs Achill dem Priamos den Becher zu Spott und Hohn hinreiche, (Luckenbach a. a. O. S. 509) wäre besser nicht aufgestellt worden.

[15]) Ich habe hier vor Allem den aus derselben Fabrik wie die Arkesilas-

lichen Unterschenkel haltend; er ist also damit beschäftigt, einen der Gefährten des Odysseus zu verzehren. Dieser selbst steht vor ihm, mit der rechten Hand ihm den Becher reichend, aber gleichzeitig fafst seine linke Hand einen gewaltigen Pfahl, der auf seiner und der drei hinter ihm herschreitenden Genossen Schultern ruht; er will das spitze Ende desselben in das Stirnauge des Kyklopen bohren. Auch hier also hat der Verfertiger sämmtliche Momente des Abenteuers auf einmal dargestellt und dadurch eine ebenso unmögliche wie lächerliche Scene uns vorgeführt; der Kyklop kann weder den Becher ergreifen, den ihm Odysseus bietet, da seine beiden Hände beschäftigt sind, noch ist es denkbar, dafs er in wachem und nüchternem Zustand sich geduldig den Pfahl in die Stirn bohren lassen würde[16]).

Dieselbe Unbestimmtheit, wie hinsichtlich der Zeit, herrscht in dieser ersten Kunstperiode auch hinsichtlich des Ortes der Handlung. Dies zeigt sich, da eine Andeutung der Lokalität in der Regel fehlt, namentlich in der Anwesenheit von Personen, welche an dem Ort der Haupthandlung unmöglich anwesend sein können. So finden wir bei dem Kampf des Theseus mit dem Minotauros, dessen Schauplatz selbstverständlich das Innere des Labyrinthes ist[17]), nicht nur die dem Tod geweihten athenischen Knaben und Mädchen, sondern auch Minos und Ariadne, ja auch die Amme der letzteren gegenwärtig; so ist bei der Scene, wo Achilleus die beiden trojanischen Königskinder Troilos und Polyxena beim Brunnen vor der Stadt überfällt, Priamos selbst zugegen[18]), so ist endlich bei der Ermordung der Ismene durch Tydeus, die im Gemach der thebanischen Königstochter erfolgt, der Knappe des Tydeus, Klytios, hoch zu Rofs, anwesend[19]).

---

Vase stammenden Teller (M. d. I. I tay. VII, 1. Overbeck her. Gall. XXXI 4) im Auge.

[16]) S. Luckenbach a. a. O. S. 505.

[17]) Z. B. auf der attischen Vase des Archikles und Glaukytes (M. d. I. IV tav. LIX Gerhard A. V. 235. 236), auf der chalkidischen Vase (M. d. I. VI tav. XV) u. öfter.

[18]) Auf der korinthischen Vase Arch. Zeit. 1863 T. 175.

[19]) M. d. I. VI tav. XIV. Wiener Vorlegeblätter Ser. III T. I 2. Welcker,

Diese Freiheit und Ungebundenheit von Ort und Zeit auf der einen, der Wunsch die Vorgänge möglichst vollständig darzustellen auf der andern Seite verführen diese in ihrer jungen Schöpferlust

---

Alte Denkm. V T. 14 S. 253. Es ist gewifs schon oft bemerkt, aber meines Wissens noch nicht ausgesprochen worden, dafs Welcker in der Auffassung dieser korinthischen Vase geirrt hat und dafs sich die richtige Deutung aus der Salustischen Hypothesis der Sophokleischen Antigone ergiebt. Dort heifst es: *Μίμνερμος δέ φησι τὴν μὲν Ἰσμήνην προσομιλοῦσαν Θεοκλυμένῳ ὑπὸ Τυδέως κατὰ Ἀθηνᾶς ἐγκέλευσιν τελευτῆσαι.* Es bedarf wohl kaum eines ausdrücklichen Hinweises, dafs auf der genannten Vase dieser Vorgang dargestellt ist und dafs auf diese Weise auch die Nacktheit der Ismene ihre Erklärung findet. Salust nennt den Liebhaber der Ismene Theoklymenos, ein Name, der in thebanischen Sagen sonst nicht vorkommt; und dafs an den gleichnamigen Seher der Odyssee hier nicht gedacht werden kann, bedarf keines ausdrücklichen Beweises. Auf der Vase hingegen heifst er Periklymenos, das ist der berühmte Sohn des Neleus oder nach andern des Poseidon, der Argonaut, der durch Poseidons Gunst jede beliebige Gestalt annehmen kann und später von Herakles getötet wird. Im Krieg der Sieben steht er auf Seiten des Eteokles. In der Thebais (Paus. IX 18, 4) tötet er den Parthenopaios, und darin sind Euripides (Phoen. 1156) und Aristodemos in den Thebaika (schol. Eur. Phoen. 1156 fr. 4 F. H. G. III S. 309 Müller) dem Epos gefolgt; Apollodor hingegen III 6, 8 führt zwar auch die Euripideische Version als Variante an, erzählt aber in seinem Hauptbericht, der wahrscheinlich in allen seinen Teilen dem Pherekydes entlehnt ist (vgl. de Apollodori bibliotheca p. 67 s.), dafs es vielmehr Amphiaraos war, der von Periklymenos verfolgt und getötet ward. Ich bin absichtlich ausführlich gewesen, um zu zeigen, dafs dem antiken Kenner der thebanischen Sagen die Figur des Periklymenos ebenso vertraut gewesen sein mufs, wie dem heutigen Leser der Ilias ein Aineias oder Deiphobos. So häufig nun doppelte Namensformen bei weniger bekannten Heroen sind, so bekenne ich doch, dafs mir diese Annahme bei einer so ausgebildeten Figur der Sage sehr bedenklich scheint und dafs ich daher geneigt bin, in der Form *Θεοκλύμενος*, wie sie die Hypothesis hat, nicht eine Variante, sondern eine Korruptel des wirklichen Namens *Περικλύμενος* zu sehen. — Die auf der Vase dargestellte Sagenversion vom Tod der Ismene wird in der Hypothesis dem Mimnermos zugeschrieben; abweichend davon erzählte Pherekydes (schol. Eurip. Phoen. 53, fr. 48 Müller), dafs Tydeus die Ismene an der Quelle tötete, die später ihren Namen trug, und diese Version hat man sich nach Welckers Vorgang gewöhnt, auch für die Thebais vorauszusetzen. Allein die unter Mimnermos Namen überlieferte Version hat mindestens den gleichen Anspruch, auf die Thebais zurückgeführt zu werden, um so mehr, als gerade Kolophon, die Heimat des Mimnermos, auf die abschliefsende Gestaltung, die der theba-

schwelgende Kunst, die keine Schranke fesselt und kein Gesetz bindet, zu dem Versuch, Vorgänge, die nur für die Poesie, nicht aber für die Kunst darstellbar sind, bildlich zu gestalten, so z. B. Verwandlungsscenen. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist des Peleus Werbung um Thetis. Scheu und flüchtig, wie alle Meermädchen, jede Gestalt anzunehmen fähig, wie alle Wassergottheiten, sucht sich Thetis der Umarmung des Sterblichen zu entziehen, indem sie in stets wechselnder Gestalt ihn bedroht, als Feuer ihn umlodert, als Schlange sich um seine Glieder schlingt, als Löwe oder Panther auf ihn eindringt: so berichtete die Sage, so sang das Volkslied. Das Bild faſst alle diese verschiedenen Momente in einen zusammen. Thetis in menschlicher Gestalt wird von Peleus um die Hüften gepackt und festgehalten, aber gleichzeitig sind alle Gestalten, welche Thetis der Reihe nach annimmt, angegeben und nicht ohne Geschick künstlerisch verwertet. Flammen schlagen hinter den Schultern der Thetis empor, Schlangen umwinden die Hände und Füſse des Peleus und züngeln gierig nach seinem Gesicht, ein Löwe ist ihm auf den Rücken gesprungen und hat die Zähne in seine Schulter eingeschlagen[20]).

---

nische Sagenstoff schliefslich im Epos gefunden hat, sehr wesentlich eingewirkt zu haben scheint, wie namentlich die Manto-Episode zeigt (schol. Apoll. *A* 308). Unter diesen Umständen wird man denn bei einem kolophonischen Dichter gerade am ehesten die Version der Thebais zu erwarten berechtigt sein. Dafs die Vasen, die auf Tydeus und Ismene am Brunnen gedeutet sind, in Wahrheit Achill und Polyxena darstellen, ist längst richtig gesehen.

[20]) Sollte es nicht mit Panther und Schlange, die wir in den Darstellungen der Gigantomachie neben Dionysos erblicken, ursprünglich eine ähnliche Bewandtnis haben? Man nimmt gewöhnlich an, dafs es die heiligen Tiere des Dionysos seien, die für ihn kämpfen, allein wie kommt es, dafs die Tiere der übrigen Götter, vor allem der Adler des Zeus, nicht auch schon in früherer Zeit, sondern erst auf dem pergamenischen Altar in den Kampf eingreifen? Andererseits ist es bekannt genug, welche grofse Rolle in den verschiedenen Dionysos-Mythen gerade die Verwandlung spielt. Im homerischen Hymnus verwandelt er sich beim Abenteuer mit den tyrrhenischen Seeräubern in einen Löwen (hymn. hom. VII 44); und dafs er im Gigantenkampf den Rhoitos *leonis unguibus terribilique mala* niederwarf, wufste noch Horaz (carm. II 19, 23). So scheint mir, dafs auf den älteren Darstellungen Panther

Niemals würde ein Künstler des fünften oder vierten Jahrhunderts gewagt haben, solche in ihrer Naivität unglaublich verwegene Darstellung zu schaffen; da ihm dieselbe aber aus dieser frühesten Kunstperiode überliefert wird, behält er sie unbedenklich bei. Besitzen doch gerade die in dieser frühesten Zeit geschaffenen bildlichen Typen eine ungemein zähe Lebenskraft.

Wie sehr sich diese archaische Kunst ihrer Selbständigkeit der Poesie gegenüber bewufst war, geht aus der bisherigen Schilderung genugsam hervor. Aber sie geht noch weiter. Aus den von der Sage gebotenen und von der Poesie geformten Elementen schafft sie neue Scenen, neue Situationen, die in der Poesie nicht vorgebildet sind oder wenigstens nicht vorgebildet zu sein brauchen. Den Abschied des Hektor z. B. schildert die archaische Kunst, obgleich ihr gewifs das berühmte Lied der Ilias vorschwebt, ganz abweichend von dem Wortlaut jenes Liedes. Es fehlen Astyanax und die Amme. Dafür sind Priamos und Hekabe, Polyxena und Kassandra, Kebriones[21]) und viele andere

---

und Schlange die verschiedenen Verwandlungen des Dionysos selbst darstellen; später mochte man das immerhin vergessen haben und nur die heiligen Tiere des Gottes darin sehen. Aber wissen wir denn so sicher, ob nicht bei den späteren Darstellungen von dem Ringkampf des Peleus und der Thetis ein Gleiches stattfand und, ob die attischen Maler der zierlichen Lekythos, (Overbeck her. Gall. VIII 1) und der aus Kameiros stammenden Pelike (Wiener Vorlegebl. II. 6, 2) unter den Tieren sich noch Thetis selbst und nicht Wassertiere, die der Nereide zu Hilfe kommen, vorstellen?

[21]) Vgl. Mon. e. Ann. d. Inst. 1855, T. XX. Wiener Vorlegeblätter Ser. III Taf. I, 1. Auf dieser korinthischen Vase erscheint Kebriones als Wagenlenker, auf der chalkidischen Vase (Gerh. A. V. IV 322) als Rossehalter des Hektor. Kebriones, der Heros eponymos der troischen Stadt Kebrene (Strabo XIII 596), ist bekanntlich in der Ilias ein Bastard des Priamos, der später *Π* 738 von Patroklos getötet wird. In *Θ* 318 befiehlt ihm Hektor, dem nach einander zwei Wagenlenker getötet sind, die Zügel zu fassen, und so lenkt er Hektors Wagen bis zu seinem Tod. Es ist also doch klar, dafs sein Auftreten in der Kunst als Wagenlenker des Hektor ursprünglich auf einer undeutlichen Reminiscenz an die Schilderung der Ilias beruht, aber in der bildlichen Tradition festgehalten und weiter ausgebildet wird, so dafs er zuletzt als der eigentliche Wagenlenker des Hektor erscheint, ein Amt, das er in der Ilias nur zur Aushilfe versieht; wieder ein deutliches Beispiel, meine ich, wie die Kunst gleichsam unwillkürlich weiter dichtet.

gegenwärtig. Wie frei die archaische Kunst im Hinzufügen solcher zuschauenden Personen schaltet, zeigt sich noch deutlicher, wenn bei der Wappnung des Achilleus mit den von Thetis überbrachten Waffen Peleus und Neoptolemos gegenwärtig sind[22]) oder wenn an dem Kampf um die Leiche des Achilleus Neoptolemos teilnimmt[23]), beides in vollständigem Widerspruch mit Sage und Poesie. Neoptolemos weilt, so lange sein Vater lebt, auf seiner Geburtsinsel Skyros, Peleus war niemals vor Troia. Aber der Künstler denkt: wer kann sich herzlicher an der Heldengröfse des Achilleus freuen als sein Vater Peleus und sein Sohn Neoptolemos, und wem ziemt es mehr für die Leiche des Vaters zu kämpfen, als dem Sohn.

Mit ihrer ganzen Freiheit im Gestalten, mit ihrer vollen, frischen Erzählungslust hat diese älteste Kunst einer Fülle von Sagenstoffen bildliche Form geliehen, die in diesen festgestellten Typen, wie ein köstlicher Schatz, von Generation zu Generation vererbt werden und die zähesten und unveräufserlichsten Bestandtheile der bildlichen Tradition ausmachen.

In den Entwickelungsgang der Sage greift indessen bald ein neuer Faktor, die Lyrik, namentlich die der Dorer, mächtig umgestaltend ein; ihr sehr nachhaltiger Einfluſs auf die Sagenbildung und demgemäſs auf die Kunst wird in der Regel zu gering angeschlagen[24]). Wir können ihre Macht namentlich an der Wirkung eines Dichters abmessen, des Stesichoros von Himera. Dieser merkwürdige Mann, dessen Sagengestaltungen von Aischylos und Euripides, von Theokrit und Alexander Aitolos vielfach übernommen wurden, dessen Gedichte im 5. Jahrhundert in Athen so populär waren, daſs die Komödiendichter Verse daraus ohne

---

[22]) Rhangabé *Aux amis de l'antiquité hommage du comité des antiquairs d'Athènes*. Paris 1869. Heydemann Vasenbilder VI 4. Wiener Vorlegeblätter Ser. II 6, 1.

[23]) Gerhard A. V. III 227, 2. Overbeck a. a. O. XXIII 2.

[24]) So noch neuerdings von Luckenbach a. a. O. S. 563, dem freilich die durch die Natur seiner Aufgabe gebotene Beschränkung zur ausreichenden Entschuldigung dient. Hätte er die Nosten in den Kreis seiner Betrachtung gezogen, so wäre er zu anderen Resultaten gekommen.

Nennung des Autors parodieren und doch bei dem Publikum auf Verständnis rechnen konnten, trat der überlieferten Volkssage und dem ausgebildeten Volksepos mit der ganzen Macht und dem ganzen Eigensinn einer schöpferischen Dichter-Individualität gegenüber, mit keckem Griff neugestaltend, mit beispiellosem Erfolg.

*Οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος·*
*οὐδ' ἔβας ἐν ναυσὶν εὐσέλμοις*
*οὐδ' ἵκεο πέργαμα Τροίας.*

So keck ist wohl selten ein Dichter der Volksvorstellung gegenüber getreten, wie Stesichoros in dieser seiner berühmten Apostrophe an Helena, mittels welcher er seine Umgestaltung des Helena-Mythos einleitet; denn nur ein Scheinbild, so dichtete er, war es, das Paris geraubt hatte, nur ein Scheinbild, um das Troer und Achäer zehn Jahre lang gekämpft haben. Die wirkliche Helena hatte Hermes auf das Geheifs des Zeus nach Ägypten entführt, wo sie Menelaos auf seiner Irrfahrt wiederfindet. Für die Zähigkeit, mit welcher die Volksvorstellung an der Sagenform des Epos hängt, ist es bezeichnend, dafs, um eine solch unerhörte subjective Willkür zu erklären, alsbald die litterarhistorische Sagenbildung geschäftig war und die Legende erfand, dafs Helena durch ein früheres Gedicht des Stesichoros erzürnt über den Sänger Blindheit verhängt habe und dafs er, um sich von dieser zu erlösen, jenes Gedicht zu Helenas Ehrenrettung gemacht habe, eine Legende, die schon zu Platons Zeit in Athen allgemein bekannt war; aber ebenso bezeichnend ist es für den gewaltigen Einfluſs des Stesichoros, dafs seine Fassung neben der der Ilias gekannt war, dafs sie sogar von Herodot adoptiert und von Euripides bei der Abfassung seiner Helena befolgt wurde. Dafs bei dieser Umgestaltung für Stesichoros neben dem Anschluſs an gewisse tendenziöse Sagenformen der Dorer[25]) auch rationalistische Gesichtspunkte maſsgebend waren, können wir wenigstens an einem Beispiel darthun, an seiner Behandlung der Sage von Aktaion. Zwar an der Vor-

[25]) S. Cap. V Der Tod des Aigisthos.

an einzig noch in Euripideischer Fassung gekannt und geschätzt, und kaum giebt es einen Dichter, dessen Sagenbehandlung eine solche epochemachende Wirkung gehabt hat; sie beherrscht nicht nur das ganze spätere Altertum, auch die klassische Tragödie der Franzosen und Italiener, auch unsere eigene Sagenanschauung steht unter ihrem Bann.

Für die bildende Kunst bereitet das Drama den Sagenstoff in einer Weise vor, wie keine zweite Dichtungsgattung; auch in ihm werden ja schon die Vorgänge leibhaftig dem Zuschauer vor Augen gestellt, auch in ihm wird der Stoff in einzelne charakteristische Scenen zerlegt vorgeführt. Diese ungemeinen Vorteile der dramatischen Sagenform konnten der bildenden Kunst nicht lange verborgen bleiben, aber es bedurfte Zeit, bis sie sich dieselbe zu Nutzen machte; die Wirkung war keine augenblickliche, sondern eine ganz allmähliche. Aus dem fünften Jahrhundert besitzen wir kein Kunstwerk, welches den Sagenstoff in derjenigen Form bildlich darstellt, in welcher ihn in derselben Zeit Aischylos, Sophokles und Euripides auf die attische Bühne brachten. Freilich in einem Punkte bedarf diese Behauptung einer Einschränkung. Das ausgelassene Treiben der nichtsnutzigen Satyrn im Satyrspiel bot zu so köstlichen Darstellungen Anlafs, dafs sich die attischen Künstler diesen dankbaren Stoff unmöglich entgehen lassen konnten[29]); im Übrigen aber ist es bis jetzt nicht geglückt, wenigstens mit einiger Probabilität, bei Kunstwerken des fünften Jahrhunderts den Einflufs der Sagengestaltung des Dramas nach-

---

[29]) Ich meine vor allem die Satyrvase des Brygos (M. d. I. IX tav. XLVI. Wiener Vorlegeblätter Ser. VIII 6), auf der wahrscheinlich eine Scene aus der Iris des Achaios zu erkennen ist; vgl. Matz A. d. I. 1872 p. 300. Helbig B. d. I. 1872 p. 41. Urlichs D. Vasenmaler Brygos S. 5. Die dort gleichfalls als Möglichkeit zugelassene Beziehung auf den Inachos des Sophokles scheint mir wenig wahrscheinlich. Aber auch auf einer Durisvase (Wiener Vorlegeblätter Ser. VI 4) läfst der Satyrherold (vgl. Athen. V p. 198 A) die Einwirkung der Bühne erkennen. Ob nicht sowohl in diesem Herold als auch in dem durch bunten Chiton ausgezeichneten Satyr auf der berühmten Neapler Vase (Heydemann Nr. 3240) der Koryphaios des Satyrchores zu erkennen ist?

zuweisen[80]). Sollte es aber auch in einzelnen Fällen glücken, so würde die Ausnahme nur die Regel bestätigen. Im Allgemeinen dürfen wir die Thatsache konstatieren, dafs die Kunst des fünften Jahrhunderts in der Sagenform von dem Epos und in einzelnen Fällen von der Lyrik abhängig ist; aber wenn nicht in der Sagenfassung, so macht sich doch der Einflufs des Dramas im Charakter der Darstellung zuerst leise und dann immer stärker geltend. Man darf vielleicht sagen, dafs in jener Periode zwar nicht der Stoff, aber die Form der Kunstdarstellungen dramatisch ist. Das zeigt sich zunächst darin, dafs stets die dargestellte Scene scharf präcisiert wird. Verschwunden ist jene Unbestimmtheit und Ungewifsheit der archaischen Kunstdarstellungen. Ein ganz bestimmter Moment schwebt dem Künstler vor, der möglichst dramatische, und alle dargestellten Figuren sind in diesem ganz bestimmten Moment und in engster Verbindung mit der Hauptgruppe gedacht; es ist bewundernswert, wie geschickt und zugleich wie pietätvoll diese Kunstperiode die alt überlieferten Typen, die natürlich gröfstenteils an der geschilderten Unbestimmtheit leiden, so umzugestalten versteht, dafs eine spannende dramatische Scene entsteht. Ein alter bildlicher Typus stellt den Streit des Aias und des Odysseus um die Waffen des Achilleus dar. Mit gezücktem Schwert wollen beide auf einander los, und mit gewaltiger Anstrengung sind die übrigen Achäer bemüht, sie von einander abzuhalten; kein Versuch ist gemacht, die einzelnen Achäer oder auch nur die beiden Hauptfiguren Aias und Odysseus näher zu charakterisieren, selbst der Gegenstand des Streites, die Waffen des Achilleus, ist nicht immer dargestellt. Im fünften Jahrhundert hat der Vasenmaler Duris mit gewissenhaftester Anlehnung an diesen alten Typus folgende Scene geschaffen: Aias hat bereits den Panzer des Achilleus angelegt, zu seinen Füfsen liegen Helm und Schild; nur die rechte Schulterspange des Panzers steht noch offen. Er hat das Schwert gezückt und will auf Odysseus los. Dieser hingegen ist eben erst im Begriff, das Schwert

---

[80]) Näheres siehe im Cap. IV Das attische Drama und die Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts.

diese Künstler, wie gar bald auch die einfachen Kunsthandwerker, unmittelbar in der Volkssage. Die speciell attischen Sagen, die für die Kunst durchaus, für die Poesie wenigstens gröfstenteils *terra vergine* waren, dominieren nun gar bald wie auf den Wänden der Tempel und Hallen, so auf den bescheidenen Gerätschaften des täglichen Lebens, vor allen der Vasen; so die der ältesten attischen Mythenschicht angehörigen Sagen von der Geburt und Pflege des Erichthonios und vom Raub der Oreithyia, die jüngeren Sagen von den attischen Abenteuern des Theseus[35]), die eleusinische Sage von der Ausfahrt des Triptolemos, die paralische Sage vom schönen Jäger Kephalos[36]). Es ist als ob ein Bann, der auf der attischen Sagenwelt gelegen, auf einmal gebrochen sei, da nun der Athener nicht blofs die fremden durch ionisches Epos und dorische Lyrik ihm zugeführten und freilich seit lange vertrauten Geschichten, sondern auch die ganz eigentlich auf attischem Boden gewachsenen und an der attischen Landschaft haftenden Sagen im Bildwerk vor sich sieht. Ob und wie diese attischen Lokalmythen vor dem fünften Jahrhundert poetisch fixiert worden

---

[35]) S. Philologische Untersuchungen I. Heft S. 43.

[36]) Kephalos erscheint aber nicht blofs als Jäger, sondern mit allen Attributen des attischen Knaben und Jünglings; mit dem Diptychon des Knaben, der zum γραμματιστής geht, und mit der Leier, die keineswegs den Sänger andeutet, sondern nur den gebildeten Athener, der κιθαρίζειν ἐπίσταται oder, wenn er knabenhaft erscheint, εἰς κιθαριστοῦ ἔρχεται. Es ist deshalb nicht nur, wie Helbig richtig gesehen hat, die neue Hermonaxvase (B. d. I. 1873 p. 167. Arch. Zeit. 1878 S. 112), sondern sämmtliche Darstellungen, auf denen eine geflügelte Frau einen Jüngling mit der Leier verfolgt, auf Eos und Kephalos zu deuten. O. Jahns Bedenken (Arch. Beitr. S. 99), es sei nicht erlaubt hier Kephalos zu erkennen, weil diesem die Sage nicht den Zug ephebischer Bildung gegeben habe, dafs er mit Leier und Büchern umzugehen wufste, kann heute schwerlich mehr aufrecht erhalten werden. Auch ohne dafs die Sage oder die Poesie es vorgebildet hat, kann Kephalos einfach als attischer Jüngling oder Knabe erscheinen, mit demselben Rechte wie Ganymed mit dem Spielzeug attischer Knaben, dem Reifen, und in Begleitung eines Pädagogen auf attischen Vasen erscheint, da doch Sage und Poesie ihn als Hirtenknaben kennen. Die Beischriften Νίκα und Λίνος auf einer zu dieser Klasse gehörigen Berliner Vase (Arch. Zeit. 1848 Taf. 21, 1), welche unserer Auffassung widersprachen, sind jetzt von Körte und Furt-

sind, ist schlechterdings nicht auszumachen[37]). Aber nichts deutet darauf, dafs diese Poesieen, wenn es, abgesehen von der dem Kultus und dem Geschlechterstolz botmäfsigen Hymnenpoesie[38]), solche gegeben hat, über einen ganz engen Kreis hinaus Bedeutung gewonnen haben. Im fünften Jahrhundert aber bemächtigen sich sowohl das Drama wie die bildende Kunst, jedoch beide wie es scheint selbständig dieser dankbaren Stoffe, und hier dürfte zuweilen der seltene Fall eingetreten sein, dafs in dem Erfassen eines neuen Stoffes die Kunst voranging, die Poesie folgte. Ein Beispiel für diese beachtenswerte Erscheinung liefert uns das Gemälde des Mikon im Theseion, Theseus auf dem Meeresgrund bei seinem göttlichen Vater Poseidon, ein Mythos, den nach aller Wahrscheinlichkeit Euripides in seinem Theseus behandelt hat[39]);

---

wängler (Arch. Zeit. 1880 S. 101 u. 161) als modern erwiesen. So steht zu hoffen, dafs die richtige bereits von Em. Braun (A. d. I. 1840 p. 154) aufgestellte Deutung endlich in ihr Recht treten und die seltsame Anschauung als ob bei den Alten die Jünglinge von Nike verfolgt würden und vor ihr wegliefen, aus der archäologischen Litteratur verschwinden wird.

[37]) Wann die von Aristoteles (Poet. 1451[a] 16) und Anderen erwähnten *Θησηίδες* entstanden sind, ist schlechterdings nicht auszumachen; aber ebenso wenig steht es fest, dafs sie die attische und nicht vielmehr die alte troizenische Theseussage enthielten. Dafs die Atthis des Hegesinoos eine Fälschung oder richtiger eine Fiction ist, glaube ich (*de Gratiis Atticis* in den Commentationes Mommsenianae p. 145) gezeigt zu haben. In die genealogischen Systeme der Geschichtsschreiber werden die attischen Sagen erst am Ende des fünften Jahrhunderts durch Hellanikos eingeführt.

[38]) So z. B. die von Plato im Lysis p. 205 C erwähnten Gedichte, wo Ktesippos von seinem Lysis rühmt: *τὸν γὰρ τοῦ Ἡρακλέους ξενισμὸν πρῴην ἡμῖν ἐν ποιήματί τινι διῆει, ὡς διὰ τὴν τοῦ Ἡρακλέους ξυγγένειαν ὁ πρόγονος αὐτῶν ὑποδέξαιτο τὸν Ἡρακλέα γεγονὼς αὐτὸς ἐκ Διός τε καὶ τῆς τοῦ δήμου ἀρχηγέτου θυγατρός, ἅπερ αἱ γραῖαι ᾄδουσιν.*

[39]) Vgl. Wilamowitz im Hermes XV S. 483. Leo Seneca I p. 181 und das von mir Eratosthenis catasterismorum reliquiae p. 221 n. 1 Bemerkte. Die oft besprochene Vase des Neapler Museums (Heydemann Nr. 3352. Bull. Nap. N. S. V 2) scheint mir nach Analogie dieser attischen Sage Achilleus auf dem Grund des Meeres bei Nereus darzustellen, ohne dafs an etwas anderes zu denken wäre, als an den Besuch des Enkels bei seinem göttlichen Grofsvater. Die Beziehung auf den Auszug nach Troia wird von den Interpreten willkürlich hineingelegt.

aber das Bild gehört der ersten, das Stück zweifellos der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts an. Noch augenscheinlicher ist dies in einem anderen Fall, wo der ionische Künstler nicht eine attische, sondern eine Sage seiner Heimat dargestellt und dadurch vielleicht erst in Athen eingebürgert hat. In irgend einem Gebäude Athens — in welchem wissen wir nicht, jedoch sicher nicht in den Propyläen — hatte Polygnot den Mythos von Achill unter den Töchtern des Lykomedes dargestellt, einen Mythos, der ein durchaus epichorisches Gepräge hat und aus dem Lokalpatriotismus der Inselgriechen, zunächst der Skyrier, entsprungen ist, welcher sich gegen die Überlieferung von einer feindlichen Eroberung der Insel durch Achilleus, wie sie das Epos kannte, auflehnte, anderseits aber um des Neoptolemos willen den Aufenthalt des Achilleus auf Skyros beibehalten und nur anders motivieren mufste. Hier ist es also auch für den skeptischsten Forscher klar, dafs die Tragödie des Euripides *Σκύριοι* nicht nur später, — das versteht sich bei einer Euripideischen Tragödie von selbst[40]) — sondern in direkter Abhängigkeit von Polygnot gedichtet ist.

---

[40]) Ein gewifs schon von Vielen stillschweigend korrigierter Irrtum ist die von Heyne und Brunck aufgestellte, von Welcker übernommene Ansicht, dass die *Σκύριοι* des Sophokles denselben Mythos behandelt hätten. Wir sind selten in der glücklichen Lage unter nur zwei gröfseren Fragmenten eines Stückes ein so entscheidendes zu haben, wie das bei Stobaeus (Floril. 124, 17. fr. 510 Nauck.) erhaltene. Wer kann so sprechen, als Neoptolemos zu Phoinix, der seinem Schmerz um Achilleus in übermäfsigen Klagen Luft macht, und wie männlich schön sind die Worte:

*ἀλλ' εἰ μὲν ἦν κλαίουσιν ἰᾶσθαι κακά*
*καὶ τὸν θανόντα δακρύοις ἀνιστάναι,*
*ὁ χρυσὸς ἧσσον κτῆμα τοῦ κλαίειν ἂν ἦν.*
*νῦν δ', ὦ γεραιέ, ταῦτ' ἀνηνύτως ἔχει*
*τὸν ἐν τάφῳ κρυφθέντα πρὸς τὸ φῶς ἄγειν·*
*κἀμοὶ γὰρ ἂν πατήρ γε δακρύων χάριν*
*ἀνῆκτ' ἂν εἰς φῶς.*

„Nicht klagen um ihn will ich", so mag es weiter geheifsen haben, „sondern ihn rächen." Welckers Annahme, dafs dem Lykomedes sein einziger Sohn gestorben, ist eben so unglücklich wie willkürlich. Das Stück behandelte also, wie schon Tyrwhitt (zu Aristot. Poet. p. 191) richtig gesehen, die Abholung des Neoptolemos von Skyros.

Wenn also die gewaltige Umwälzung, welche sich durch die Tragödie mit den alten Sagenstoffen sowohl solchen, die bereits in Epos und Lyrik poetisch verarbeitet waren, wie solchen, die jetzt zum ersten Mal von der Poesie aus der Volkstradition aufgenommen wurden, vollzog, keinen sofortigen merkbaren Einfluſs auf die Kunst ausübte, so war derselbe, als er später zum Durchbruch kam, um so gewaltiger und nachhaltiger, ja man kann sagen ein für alle Zeiten maſsgebender. Wie überhaupt, so spiegelt auch hierin die Kunst die Wandlung der Volksvorstellung wieder; denn auch für diese hat eben das Drama die endgültige, von jetzt an allein bekannte und populäre Sagenform geschaffen. Diese immer ausschlieſslichere Herrschaft des Dramas über die Kunst geht nun Hand in Hand mit dem Aufblühen der Tafelmalerei, und gerade bei den Vertretern dieser Richtung, den Meistern kleinasiatisch-ionischer Abkunft aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts, läſst sich dieser Einfluſs am frühesten constatieren. Da malt Parrhasios die Heilung des Telephos, den verlassenen Philoktet auf Lemnos, den erheuchelten Wahnsinn des Odysseus, Timanthes von Kythnos das Opfer der Iphigeneia, lauter Scenen, die, obgleich im Epos ausgebildet, doch der archaischen Kunst durchaus fremd sind, und erst jetzt, da ihnen die dramatische Behandlung neuen Reiz gegeben hat, auch in die Kunst eindringen. Und wenn derselbe Timanthes den schlafenden Kyklopen darstellt und die Satyrn, die mit einem Thyrsos die Gröſse seines Daumens messen, so ist doch wahrlich unverkennbar, daſs die eigentliche Veranlassung zu diesem launigen Einfall der Kyklops des Euripides ist. Nirgend sonst kommt Polyphem mit Satyrn zusammen, und der Künstler würde, ohne den Vorgang der Bühne, schwerlich zu dieser Erfindung gelangt sein und gewiſs nicht auf Verständnis bei dem Publikum haben rechnen können, da ihm das motivierende Wort versagt ist. Allein auch jetzt liegt natürlich der antiken Kunst nichts ferner, als eine genaue Illustration des Dramas oder eine direkte Wiedergabe der Bühne; auch jetzt wird der Zusammenhang zwischen Bild und Lied vermittelt durch die herrschende Volksvorstellung, richtiger vielleicht die Vorstellung der Gebildeten, wenn sich auch die Künstler jetzt in einzelnen Fällen der

Übereinstimmung mit der Dichtung bestimmter bewufst gewesen sein mögen, als in früheren Zeiten. Es versteht sich von selbst, dafs es zunächst die dem Dramatiker durch dramaturgische Rücksichten gesetzten Schranken sind, welche der Künstler durchbricht. Während in der Schlufsscene der Antiopa nur Zethos, Amphion und Hermes als θεὸς ἐκ μηχανῆς, allenfalls auch Lykos wenn derselbe nicht vorher abgeführt war, auf der Bühne sein konnten, fügt der Künstler nicht nur die Hauptfigur des Stückes Antiopa hinzu, sondern stellt auch auf der anderen Seite des Bildes die Schleifung der Dirke dar[41]); die litterarische Quelle bleibt nichts desto weniger Euripides und nur Euripides, auch wenn bei ihm diese Ereignisse weder gleichzeitig noch genau in derselben Weise stattfinden, wie auf dem Bilde. Der Künstler hat weiter das Recht und wahrt es sich, Personen menschlicher und göttlicher Wesenheit hinzuzufügen, von denen der Dichter nichts weifs; und gerade hierin wird der Künstler am meisten dem Geschmack und der Anschauung seiner eigenen Zeit gerecht. Die Vorliebe der alexandrinischen Periode für Personifikation und Allegorie führt ganz von selbst zur Einfügung jener dämonischen Gestalten, jener Repräsentanten von Leidenschaften und anderen abstracten Begriffen, denen schon das Epos je nach Bedürfnis Persönlichkeit geliehen, die sogar in einzelnen Fällen der tragische Dichter dem Zuschauer gezeigt hat. Die Leidenschaft, unter deren Bann die Scene sich abspielt, stellt der Künstler leibhaftig dem Beschauer vor Augen, Oistros und Lyfsa reifsen den Menschen zum Verbrechen hin, Ate führt ihn ins Verderben. Den eigentlichen Anstofs hierzu hat allerdings das Drama gegeben, aber es ist keineswegs notwendig, nicht einmal wahrscheinlich, dafs auch in jedem einzelnen Fall der Dichter es dem Künstler vorgemacht haben mufs. Der hellenistische Künstler stellt neben die kindermordende Medeia den Oistros, wie der römische neben den jagenden Hippolytos die Virtus stellt, ohne dafs der eine darin einem nacheuripideischen griechischen, der andre

---

[41]) Vgl. Arch. Zeit. 1878 Taf. 7. Dilthey a. a. O. S. 43 giebt freilich den Zusammenhang mit Euripides nur bedingt zu.

einem römischen Dichter folgt. Ebenso selbstverständlich ist es, dafs der Künstler je nach Bedürfnis, namentlich bei figurenreicheren Compositionen, Gestalten hinzufügt, die in der eigentlichen dramatischen Hauptquelle gar nicht vorkommen, aber vom Mythos gegeben sind — oder auch nicht gegeben sind, sondern vom Künstler nach Belieben eingeführt werden. Als Beispiel kühner und freier künstlerischer Weiterbildung des Mythos mag hier die Münchener Medeiavase näher betrachtet werden[42]). Eine Fülle von neuen Personen und neuen Motiven, die alle dem Euripideischen Drama fremd sind, hat der Künstler in dieser figurenreichen Composition vor uns ausgebreitet, und doch ist die Scene, die er uns vorführt, keine andere als die Euripideische, und kein anderes Dichtungswerk, keine spätere Überarbeitung hat ihm vorgelegen; er verfuhr so, wie ein mit der Sage in der Euripideischen Form vertrauter, aber frei schaffender und phantasievoller Künstler verfahren mufste, der das ganze Rachewerk der Medeia in einem Bilde vor Augen stellen wollte. Das bekannte Dispositionsschema der unteritalischen Prachtamphora wird in geschickter Weise zur Darstellung der beiden Hauptakte dieses Rachewerkes benutzt: die Rache an Kreusa wird in der Mitte, die Rache an Iason auf dem unteren Teil der Vase dargestellt. In dem Gemach, das die Mitte der ganzen Darstellung einnimmt, steht Kreon jammernd neben seiner von den Flammen ergriffenen und ohnmächtig auf den Thron niedersinkenden Tochter[43]). Man verlangt teilnehmende ergriffene Zuschauer bei dieser Schreckensscene; bei Euripides in der Botenerzählung werden dem Gebrauch des Dramas gemäfs nur untergeordnete Personen gegenwärtig

---

[42]) O. Jahn Vasensammlung König Ludwigs Nr. 810, abgebildet Millin Tombeaux de Canose Taf. 7. (Danach Wiener Vorlegeblätter Ser. I Taf. 12). Arch. Ztg. 1847 Taf. 3.

[43]) Sie heifst auf der Vase *Κρεοντεία* scil. *παῖς* oder *θυγάτηρ*, wie Flasch (B. d. I. 1871 p. 20) richtig erklärt; bei Euripides ist sie bekanntlich namenlos, ebenso wie die *Ἡρακλεῖοι παῖδες* im Herakles v. 71. Die Namen Glauke oder Kreusa kommen erst in den *ὑποθέσεις* und den mythographischen Handbüchern auf. Heydemanns Einwürfe gegen Flasch (A. d. I. 1873 S. 23) können mich nicht überzeugen.

gedacht, Dienerinnen, unter denen eine Alte besonders hervorgehoben wird. Der Künstler braucht näher beteiligte Personen: Iason ist nun bei der unteren Scene unumgänglich notwendig, also hier nicht zu verwerten; er läfst daher von der einen Seite die entsetzte Mutter Merope[44]), von der andern den Bruder Hippotes[45]) hilfreich herbeieilen. Aber — und hierin zeigt sich wieder augenscheinlich die Abhängigkeit von Euripides — auch die alte Dienerin der Botenerzählung läfst sich der Künstler nicht entgehen[46]). Wir sehen sie (durch den über den Kopf gezogenen Schleier als Amme charakterisiert) sich eilig nach rechts entfernen, offenbar um den Iason zu rufen, dessen Fehlen sonst auffallen würde. Unten mordet Medeia die Kinder, und Iason von einem Doryphoros begleitet eilt zur Rache herbei, zwei zeitlich kurz aufeinanderfolgende Scenen hat der Künstler in eine zusammengezogen. Aber der Beschauer will auch wissen, wie Medeia sich der Rache des Gatten entzieht. Darum mufs der Schlangenwagen, auf welchem Medeia bei Euripides erst in der folgenden Scene erscheint, im Bilde schon jetzt gegenwärtig sein. Aber damit erwächst dem Künstler auch die Nötigung einen Wagenlenker zu erfinden, da bei Euripides Medeia selbst lenkt; er greift zu der Personifikation ihrer Leidenschaft, Oistros ist es, der den Wagen für Medeia bereit hält. Um nun eine Verbindung der unteren mit der oberen Scene herzustellen und zugleich dem Beschauer ins Gedächtnis zu rufen, dafs es die Kinder der

---

44) Der Name von Kreons Gemahlin ist uns in der erhaltenen Litteratur nicht überliefert; aber Jahn Arch. Ztg. 1847 S. 36 macht mit Recht darauf aufmerksam, dafs gerade Merope auch sonst noch zweimal als Name korinthischer Königinnen vorkomme, denn die Gattin des Sisyphos und die des Polybos, die Pflegemutter des Oidipus, führen diesen Namen. Es ist nun ebenso möglich, dafs in einem genealogischen Werke die Gattin des Kreon diesen Namen hatte, als dafs der Vasenmaler ihr denselben in Erinnerung an jene beiden anderen korinthischen Königinnen auf eigene Hand gab.

45) Hippotes stand in der alten korinthischen Königsliste als Sohn und Nachfolger des Kreon; nach einer Version ist er es (Schol. Eur. Med. 19 u. 20. Diod. IV 53) und nicht Kreon, mit dessen Tochter sich Iason vermählt. S. O. Jahn a. a. O. Anm. 14.

46) Gleichfalls von Jahn a. a. O. bemerkt.

Medeia waren, die der Königstochter die unheilvollen Geschenke überbracht haben, läfst er den Pädagogen, der die Kinder hin- und zurückgeleitet hat[47]), auf halbem Wege sich umkehren, entsetzt das Unheil wahrnehmen und den Schritt hemmen, während eine Dienerin im Begriff ist, ihn mit sich zur Medeia fortzuziehen. So wird durch diese Gruppe ein streng entsprechendes Gegenbild zu der alten Dienerin der Kreusa gewonnen, die auf der anderen Seite gleichfalls nach der unteren Scene zu Iason hineilt. Den Kindern, die bereits bei der Mutter angelangt sind, mufs aber jetzt noch ein anderer Begleiter zugesellt werden; der Künstler wählt einfach einen Doryphoros, aber gleichzeitig benutzt er diese neue Figur, indem er das Motiv einer früheren Stelle des Stückes hierherzieht, zu einem schönen und ergreifenden Zuge. Am Schlufs des Prologes heifst die Amme den Pädagogen die Kinder hineinführen und dafür Sorge zu tragen, dafs sie der Mutter nicht zu nahe kommen:

σὺ δ' ὡς μάλιστα τούσδ' ἐρημώσας ἔχε
καὶ μὴ πέλαζε μητρὶ δυσθυμουμένῃ.
ἤδη γὰρ εἶδον ὄμμα νιν ταυρουμένην
τοῖσδ' ὥς τι δρασείουσαν.

So der Dichter; der Künstler läfst jetzt im Augenblick der höchsten Gefahr den Doryphoros noch einen Versuch machen, wenigstens den einen Knaben den Augen und Händen der Mutter zu entziehen[48]). Soweit ergeben sich Änderungen und Zusätze von selbst aus der dem Künstler gestellten Aufgabe; nur ein Zusatz ist ohne solche Nötigung seiner künstlerischen Phantasie entsprungen, ein Zusatz von solcher Schönheit, dafs es manchen Gelehrten schien, er müsse notwendig aus einer anderen poetischen Quelle geflossen sein: als Zuschauer der Greuelthaten steigt rechts das Schattenbild des Aietes auf, um die Wirkung seines Fluches zu

---

47) Anders O. Jahn a. a. O.

48) Dafs dabei der Vasenmaler an die Sagenversion gedacht haben sollte, nach welcher der eine Sohn der Medeia gerettet wird (Diod. IV 54), erscheint mir wenig glaublich.

schauen [49]). Allein bedenkt man, mit welch feinem Takt auch im Übrigen der Künstler verfährt, so wird man auch diese Erfindung ihm oder seinem künstlerischen Vorbild wohl zutrauen mögen. Der obere Raum, den nach feststehender Regel dieses Vasenstils die Götter einzunehmen pflegen, wird hier zunächst von der Schützerin und Verfertigerin der Argo, Athena, dann von den zu Göttern gewordenen Argonauten, Herakles [50]) und den Dioskuren ausgefüllt. Diese reiche und durchdachte Composition ist in gewisser Beziehung typisch für die Art und Weise, in welcher sich die gesammte spätere Kunst zu der Tragödie des 5. Jahrhunderts stellt; völlige Abhängigkeit von der Sagenversion, enger Anschlufs an die wichtigsten Situationen, aber im Detail kein sklavisches Nachbeten, keine Beschränkung der frei schaffenden künstlerischen Phantasie, die zuweilen selbst in die Rechte der Dichtung eingreift.

Aber noch zu einer weiteren Betrachtung ladet unsere Vase ein. Das Streben, den Mythos in seinem ganzen Verlauf, in jedem einzelnen Zug vor Augen zu stellen, den Beschauer gleich auf den weiteren Verlauf hinzuweisen, wie hier durch den Drachenwagen, und ihn zugleich an die Vorgeschichte, an zum Teil weit zurückliegende Ereignisse zu erinnern, wie hier durch die Anwesenheit der heroisirten Argonauten und die Erscheinung des Schattens des Aietes geschieht, erinnert es nicht an die ver-

---

[49]) O. Jahn a. a. O. und C. Dilthey (Arch. Zeit. 1875 S. 71) glauben eine nacheuripideische Tragödie als Quelle für diese Einfügung von Aietes' Schattenbild statuieren zu müssen. Den Keim zu dieser Erfindung ist man versucht in Eur. Med. v. 31—33 zu vermuten.

[50]) Herakles scheint im vierten Jahrhundert durchaus als ein Hauptteilnehmer an der Argonautenfahrt betrachtet zu werden; so sehen wir ihn auch auf der Meidiasvase mit den Argonauten bei den Hesperiden; beiläufig mag bemerkt werden, dafs dort der Name des sitzenden Königs zweifellos zu Ἄτλας zu ergänzen ist. Ein engeres Verhältnis zwischen Medeia und Herakles besteht bei Diodor IV 54, 6. 55, 4, der, wahrscheinlich nach Dionysios Skytobrachion (vgl. Welcker Ep. Cyklus I S. 82, Schwartz de Dionysio Scytobrachione p. 4 f.), erzählt, dafs Medeia nach dem Kindermord zu Herakles nach Theben flieht und ihn vom Wahnsinn heilt, eine seltsam pointierte Zusammenstellung des im gottverhängten Wahnsinn zum Kindermörder gewordenen Mannes mit dem durch Rachsucht zum Kindermord getriebenen Weibe.

wandten nur weit naiveren Versuche der archaischen Kunst? Freilich solche Unzuträglichkeiten, solche Unbestimmtheit in Bezug auf Ort und Zeit, wie wir sie dort wahrnahmen, sind hier vermieden. Hier spielt die Scene in und vor dem Königspalast des Kreon, und ein bestimmter entscheidungsvoller Augenblick ist wohl überlegt zur Darstellung ausgewählt, ein Augenblick freilich, in dem gar vielerlei zugleich geschieht, in dem Kreusa, von den Flammen gequält niedersinkt, ihr Vater sie umfafst, Mutter und Bruder herbeieilen, in dem Medeia ihr eines Kind tötet, ein Diener das andere zu flüchten sucht, Iason zur Rache herbeieilt, Oistros mit dem Drachenwagen naht; denn dafs das Zusammenfallen aller dieser Ereignisse in einen Moment denkbar ist, wird doch niemand leugnen wollen. Ja, aber auch nur denkbar. Je länger man sich in die Situation vertieft, desto weniger glaubt man an die Wahrscheinlichkeit, dafs alles dies sich auch wirklich gleichzeitig ereignet habe — man sehe doch nur den Pädagogen, der noch auf dem Rückweg befindlich auf die sterbende Kreusa hinstarrt, während schon einer seiner Pflegebefohlenen von der Mutter gemordet wird — desto mehr kommt man zu der Ueberzeugung, dafs etwas weniger mehr gewesen wäre. Es ist wahr, alle Figuren sind in einer sehr prägnanten Handlung gedacht, die zu den Hauptfiguren in einer engen Beziehung steht, — nur die als Zuschauer gedachten Götter erscheinen ruhiger, die Dioskuren fast teilnamlos — aber gerade hierdurch werden wir verwirrt, die Einzelfiguren greifen nicht harmonisch in einander, und wenn wir eine Darstellung des fünften Jahrhunderts damit vergleichen, so werden wir zwar einen dramatischen Grundton unserer Vase nicht absprechen können, ja wir werden eine grofse Fähigkeit, heftige Leidenschaften wiederzugeben, gerne anerkennen, aber wir werden auch eingestehen müssen, dafs die Kunst in demselben Mafse, als sie an Pathos gewonnen, an Charakteristik verloren hat, und das sowohl hinsichtlich der Wiedergabe der ganzen Situation als der einzelnen Figuren.

Und damit berühren wir jene verhängnisvolle Richtung, welche die Kunst bei der Darstellung mythologischer Scenen zuerst un-

Peleus und Thetis bald in eine Liebesverfolgung[54]), bald in eine Überraschung im Bade umgewandelt. Allein in Einzelheiten ist die bildliche Tradition von einer erstaunlichen Zähigkeit. Die Tiere, welche die Verwandlung der Thetis andeuten, wagt die Kunst nur in einzelnen Fällen ganz wegzuwerfen. Einzelheiten werden sogar aus den alten in die neuen eine ganz andere Sagenversion repräsentierenden Typen mit herübergenommen. Auf römischen Monumenten bringt nicht Peleus in Begleitung der Thetis, sondern diese allein den Achilleus zu Cheiron. Sie trägt ihn aber auch auf ganz späten Monumenten in derselben Weise auf der Hand, wie Peleus in den Vasendarstellungen des 5. Jahrhunderts[55]).

Vielfach findet die Umgestaltung der alten Typen in der Weise statt, dafs an Stelle einer Handlung die Darstellung einer Situation tritt. Denn neben die dramatisch bewegten Schilderungen treten in dieser Zeit gleichberechtigt Darstellungen eines ruhigen behaglichen Zusammenseins, der ruhigen Unterhaltung ohne Andeutung einer bestimmten Handlung, Scenen die Gelegenheit geben eine Reihe von Figuren in anmutigster Stellung und Bewegung vorzuführen und deren Prototyp weit zurück liegt; es sind Fortbildungen der Abfahrtscenen der archaischen, der Credenzscenen der entwickelten Kunst. Während die ältesten Darstellungen des Parisurteils die Göttinnen noch auf dem Wege zum Ida zeigen, die Kunst des fünften Jahrhunderts hingegen sie eben angelangt sein läfst, zeigt die Kunst des vierten Jahrhunderts sie in anmutiger Gruppierung um Paris herumsitzend, und so sehr ist schon in dieser Zeit die Empfindung für das der Situation Angemessene geschwunden, dafs schon jetzt, wie später häufig, Hera auf dem Thronsessel sitzend

---

54) S. Luckenbach a. a. O. S. 588. Auch auf der von Körte publizierten Hermonax-Vase (Arch. Zeit. 1878 Taf. 12) sind unbedenklich Peleus und Thetis zu erkennen; schon die Vergleichung mit der bei Gerhard A. V. III 182 publizierten Vase genügt, um diese Deutung zu sichern.

55) So auf der Amphora des Pamphaios, die aus der Sammlung Campana in den Louvre gekommen ist (vgl. Brunn, Künstler-Geschichte II S. 725 Nr. 20) und der in dem Journal of hellenic studies I pl. II publizierten Oinochoe.

erscheint[56]), von dem ein Unbefangener nicht begreift, wie er auf den Ida kommt. Gespräche werden jetzt mit Vorliebe dargestellt, das Gespräch des Perseus mit der an den Felsen geschmiedeten Andromeda, das Gespräch des Herakles und der Hesperiden, das Gespräch der Eris und Themis auf der Parisvase, Gespräche zwischen Paris und Helena, Gespräche der Wanderer mit den Trauernden am Grabe, Gespräche von Mädchen und Jünglingen; und wenn wir hören, dafs Parrhasios auf einem Bilde Meleager, Herakles und Perseus dargestellt habe[57]), so kann dies doch schlechterdings auch nur ein Gespräch gewesen sein, das Herakles im Hades mit seinem Ahnherrn und dem kalydonischen Helden führt, der ihm seine Schwester zum Weibe verspricht[58]). Es konnte nicht fehlen, dafs diese Richtung der Kunst immer höhere Anforderungen an das Divinations-Vermögen des Beschauers stellte; den Inhalt des Gespräches auch nur anzudeuten ist dem bildenden Künstler aufserordentlich schwer, aus einer Situation läfst sich schwer der Zusammenhang erraten. Und die Kunst verlor immer mehr und mehr die Empfindung für das, was sie dem Beschauer zum Verständnis bieten mufs, sie rechnete mit ihrer eigenen Vorstellung und setzte dieselbe ohne weiteres beim Beschauer voraus. In hohem Grade gilt dies von einer grofsen Anzahl pompejanischer Bilder, also doch wohl auch für deren hellenistische Originale. Die Kenntnis der alexandrinischen Gedichte bildet die Voraussetzung für ihr Verständnis, im Vertrauen auf diese Kenntnis hat der Maler auch im Allgemeinen die Vorgänge nur so wenig charakterisiert, dafs uns die Deutung aufserordentlich erschwert, in vielen Fällen direkt unmöglich ist. Die Art wie Figuren fast ohne jede Beziehung neben einander gestellt sind, erinnert oft an die *sacre conversazioni* der italienischen Kunst. So sehen

---

56) S. Welcker Alte Denkmäler V. Taf. B.

57) Plin. 35, 69.

58) Schol. Il. Φ 194. *Ἡρακλῆς εἰς Ἅιδου κατελθὼν ἐπὶ τὸν Κέρβερον συνέτυχε Μελεάγρῳ τῷ Οἰνέως, οὗ καὶ δεηθέντος γῆμαι τὴν ἀδελφὴν Δηϊάνειραν ἐπανελθὼν εἰς φῶς κτλ. . . . ἡ ἱστορία παρὰ Πινδάρῳ.* Apollod. II 5, 12, 4 *ὁπηνίκα εἶδον αὐτὸν* (d. Herakles) *αἱ ψυχαί, χωρὶς Μελεάγρου καὶ Μεδούσης τῆς Γοργόνος ἔφυγον.*

constatieren lassen sich bis jetzt die Auge und der Telephos des Euripides und wenigstens mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit die Myser des Sophokles[62]). Der Künstler hätte also hier im Kleinen an einer einzelnen Sage dieselbe Operation vollzogen, die aller Wahrscheinlichkeit nach Asklepiades von Tragilos an dem ganzen Mythenschatz des Altertums vollzog, der in seinen Tragodumenen die vom Drama geschaffene Gestaltung der Sage einheitlich zusammengefast zu haben scheint[63]). Charakteristisch aber ist es gewifs in hohem Grade, dafs die offiziell recipierte Gründungssage des Attalidenhauses — denn diese dürfen wir doch an solcher Stelle dargestellt erwarten — direkt abhängig ist vom attischen Drama. Dies Erzählen in einer Bilderreihe nimmt, wie so vieles andere, die römische Kunst von der hellenistischen auf; es ist bekannt, wie die römischen Sarkophage einzelne Scenen der Tragödie speciell der Euripideischen, die tabulae iliacae Scenen des troischen Sagenkreises nach der Reihenfolge der erzählten Ereignisse aneinander reihen. Bei letzteren ist die Absicht zu illustrieren durch die beigesetzten Namen und Inhaltsangaben der Gedichte direkt ausgesprochen. Um so mehr mufste es befremden, selbst hier keine genaue Übereinstimmung mit dem Dichter zu finden, vielmehr starke Abweichungen, Zusätze und Erweiterungen manigfachster Art, selbst Scenen, die der Ilias durchaus fremd sind. Dies auffällige Verhältnis wird nicht sowohl aus der mangelhaften durch Hypotheseis vermittelten Bekanntschaft des Künstlers mit dem Dichter[64]) als vielmehr durch die Abhängigkeit desselben von den Schöpfungen früherer Künstler zu erklären sein, die der Dichtung frei gegenüber traten und es oft vorzogen, sich der dramatischen Version anzuschliefsen; die Macht

---

62) Vgl. die Ausgrabungen in Pergamon in den Jahrbüchern der königlichen Museen I S. 182 f.

63) vgl. Wilamowitz Analecta Euripidea p. 181 n. 3 Robert de Apollodori bibliotheca p. 74.

64) Dies nahm O. Jahn Griech. Bilderchroniken S. VI an, und ich bin ihm früher darin gefolgt (B. d. I. 1876 p. 217). Jetzt scheint mir, dafs sich die Abweichungen auf die oben angegebene Weise natürlicher erklären, worauf ich übrigens a. a. O. bereits hingewiesen hatte.

der bildlichen Tradition tritt dem Entstehen einer genauen Illustration hemmend in den Weg.

Eine letzte bedeutende stoffliche Bereicherung erfährt die Kunst noch durch die alexandrinischen Dichter, ja sogar schon durch ihre Vorläufer im vierten Jahrhundert. Hier bedarf es keines besonderen Beweises, dafs die Quelle nicht die Volksvorstellung, sondern die Dichtung war, die sich nicht mehr an das ganze Volk, sondern an einen engen Kreis hochgebildeter und feinsinniger Männer wendete, wie sie an den Höfen der Diadochen und später in Rom den Mittelpunkt des geistigen Lebens bildeten; es kann also auch nicht mehr der vom Dichter beeinflufste Vorstellungsreichtum der Nation, sondern nur der dieser Kreise sein, aus welchem der Künstler seinen Gegenstand empfängt, wenn er es nicht, was jetzt immer häufiger geschieht, vorzieht, sich direkt an den Dichter zu wenden und sich mit deutlichem Bewufstsein und unverkennbarer Absichtlichkeit an die Worte des Dichters anzuschliefsen; auch hier also entsteht eine Art Illustration; wie uns denn die letzten Jahre in Pompeji drei Bilder geliefert haben, welche direkt drei alexandrinische Epigramme illustrieren[65]). Der enge Anschlufs an die Worte des Dichters führt aber auch zu mannigfachen Auswüchsen, die zu ernsten Erwägungen über die Gränzen der Poesie und Malerei in noch andern Fällen, als den von Lessing erörterten, Anlafs geben. Ich meine namentlich das vielleicht schon im vierten Jahrhundert aufgekommene Verfahren, bildliche Ausdrücke des Dichters im Kunstwerk darzustellen. Ansätze auch hierzu finden sich schon in früher Zeit, wie wenn Eros gegen den Verliebten das Kentron schwingt oder ihm Liebessehnsucht in die Augen träufelt[66]). Allein zur eigentlichen Herrschaft kommt dies Verfahren erst in der alexandrinischen Zeit. Ein Dichter des vierten Jahrhunderts[67]) hat den artigen Einfall

---

[65]) M. d. I. X tav. XXV, XXXV. Dilthey A. d. I. 1876 p. 294 s. vgl. das von mir Eratosth. catast. rel. p. 7 n. 10 Bemerkte.

[66]) vgl. B. d I. 1871 p. 155. 1874 p. 8 S. 102. v. Duhn Commentat. Bonn. p. 102.

[67]) Likymnios von Chios (Bergk P. L. G. III S. 1250) bei Athen. XIII 564 C *Λικύμνιος δ' ὁ Χῖος τὸν Ὕπνον φήσας ἱερᾶν τοῦ Ἐνδυμίωνος οὐδὲ καθεύ-*

gehabt, dafs nicht nur Selene, sondern auch der Schlafgott Hypnos sich in Endymion verliebt und dafs er, um des Anblicks der schönen Augen seines Geliebten zu geniefsen, ihn mit offenen Augenliedern einschlafen läfst. Sehr schön für den Dichter; in der bildenden Kunst aber ist ein mit offenen Augen Schlafender von einem Wachenden nicht zu unterscheiden. Und wenn auch zuzugeben ist, dafs auf dem verlorenen Original der unbekannte Meister die im Schlaf gelösten Glieder besser zu charakterisieren verstanden haben wird, als die pompejanischen Maler und die römischen Sarkophagarbeiter[68]), die das Motiv copieren, so beweist doch eben der Umstand, dafs jede Andeutung des Schlafens zuletzt verloren geht, und die römischen Arbeiter sich offenbar des ursprünglichen Motives gar nicht mehr bewufst sind, wie gefährlich es ist, einen poetischen Ausdruck ohne weiteres bildlich gestalten zu wollen. Übrigens liefert auch dies Beispiel uns den denkbar besten Beweis für die Anforderungen, welche die hellenistische Kunst an die Belesenheit des Beschauers stellte. Auch die Kunst richtet sich, wie die Poesie, an ein auserlesenes Publikum. Eine Fülle erotischer Sagen, wesentlich solcher, die durch die hellenistische Poesie bekannt und berühmt geworden sind, dringt in die Kunst ein, Daphne, Endymion, Narkissos, auch alte Stoffe im neuen Gewande, wie die verbrecherische Liebe der Skylla und der Pasiphae. Vor allem wird auch hier das Situationsbild geliebt, das trauliche Zusammensein der Liebenden, das Liebessehnen der Einsamen, das Klagen der Verlassenen — die Töne der alexandrinischen Elegie klingen uns auch aus dem Bilde entgegen.

Alle diese verschiedenen Strömungen fliefsen endlich zusammen in der römischen Welt; es ist ein buntes Bild, welches die durch Poesie und Kunst klassisch gewordene griechische Sagenwelt auf

---

*δοντος αὐτοῦ κατακαλύπτει τοὺς ὀφθαλμούς, ἀλλ' ἀναπεπταμένων τῶν βλεφάρων κοιμίζει τὸν ἐρώμενον, ὅπως διὰ παντὸς ἀπολαύῃ τῆς τοῦ θεωρεῖν ἡδονῆς· λέγει δ' οὕτως·*

*Ὕπνος δὲ χαίρων ὀμμάτων αὐγαῖς ἀναπεπταμένοις*
*ὅσσοισιν ἐκοίμιζε κοῦρον.*

[68]) Helbig Nr. 957. 960. Bull. d. Inst. 1869 p. 65. und öfter.

römischem Boden uns darbietet. Altes und Junges liegt dicht neben einander, poetische und bildliche Tradition wirken unbewufst, aber noch immer mächtig nach. Allein der lebendige Zusammenhang mit dem Volksbewufstsein, der sich seit dem fünften Jahrhundert immer mehr gelockert hat, ist jetzt zerrissen. Das Beste, was Bild und Lied aus der Sage gemacht haben und machen konnten, gehört der Vergangenheit an, die Gegenwart steht ihm receptiv und reflektierend gegenüber; wohl ihr, wenn sie für das wahrhaft Grofse und Schöne, was sie überkommen, ein unbefangenes Verständnis, ein offenes Auge und Herz bewahrt hat. Wie ihr diese Schätze überkommen sind, welche wunderbare Entwickelung dahinter liegt, welche Schichten von Sagenbildung, von poetischer und künstlerischer Entwickelung hier übereinanderliegen, wie jede Sage, jedes poetische Motiv und jeder künstlerische Typus ein eigenes Leben hat, einen eigenen Kampf ums Dasein kämpft, das ahnt die römische Welt so wenig, wie es die Renaissance und die moderne Welt ahnt, die diese Schätze wie etwas Selbstverständliches in Empfang nehmen.

## II.

## ERWEITERUNG UND VERSCHMELZUNG DER TYPEN.

Die ältesten bildlichen Darstellungen der Heldensage beschränken sich in der Regel auf wenige, oft nur zwei oder drei Figuren; in weitaus den meisten Fällen geschieht die Fortbildung durch Hinzufügen von mehr oder weniger beteiligten und teilnehmenden Zuschauern, wobei das im ersten Abschnitte geschilderte Bestreben nach möglichster Vollständigkeit und Ausführlichkeit der Darstellung und die damit eng zusammenhängende Unbekümmertheit um Zeit und Ort sehr wesentlich mitsprechen; so treten zu Peleus und Thetis die fliehenden Nereiden, Cheiron, Nereus, Triton u. a., zu Theseus und Minotauros Minos, Ariadne, die Amme der letzteren und die attischen Knaben und Mädchen, auf attischen Monumenten zuweilen wohl gezählte vierzehn, wie sie die alte Kultlegende von Phaleron kennt, zu dem alten Typus von der Verfolgung des Troilos, der ursprünglich aus nur drei Figuren Polyxena, Troilos und Achilleus besteht, treten hinzu die helfenden Götter Athena und Hermes, der Zielpunkt der Flucht, Priamos und die Troer, und der Ausgangspunkt, der Brunnen mit den dort waltenden Göttern und den wasserschöpfenden troischen Knaben. Es versteht sich, dafs gerade diese Zuthaten, die sich wie eine üppige Moosschicht über einen alten felsigen Kern ausbreiten, nur mit sehr grofser Vorsicht zu Rückschlüssen auf die litterarische Quelle benutzt werden dürfen; noch viel weniger als sonst ist hier der Künstler von dem Wortlaut der

Dichtung abhängig, noch viel mehr als gewöhnlich schafft er hierbei aus der im Volke lebendigen Sagenvorstellung heraus, mag dieselbe auch selbst durch die Dichtung bestimmt sein. Wohin ein Verkennen der Natur dieses Anwachsens der bildenden Typen führt, davon liefern die letzten Arbeiten „über die Kyprien" ein trauriges Beispiel.

Es ist eine äufserst lehrreiche Aufgabe, bei den ausgebildeten und figurenreichen Darstellungen der Vasen des fünften Jahrhunderts den Kern und die Zuthaten zu scheiden und den alten bildlichen Typus zu rekonstruieren, der sich dann auch nicht selten als wirklich noch auf archaischen Kunstwerken vorhanden nachweisen läfst, deren richtige Deutung fast nur auf diesem Wege erreicht werden kann. Zugleich glaube ich, dafs solche Untersuchungen ein wichtiges Indicium für die Entstehungsperiode der bildlichen Typen abgeben; Darstellungen wie die von der Erichthoniosschlange und den Kekropstöchtern oder von Paris Eintritt ins Vaterhaus auf den Vasen[1]) des Brygos, die sich nicht auf einen solchen einfachen Kern reduciren lassen, in denen keine Figur entbehrt werden kann, tragen hierdurch in sich selbst die Gewähr dafür, dafs sie erst im fünften Jahrhundert und wesentlich so, wie sie uns vorliegen, geschaffen worden sind.

Ich will versuchen dieses analytische Verfahren an einem Beispiel klar zu machen. Auf der einen Seite der Berliner Schale des Hieron[2]) ist bekanntlich die Entführung der Helena dargestellt. Die Komposition ist dreifach gegliedert. Links führt Paris, den Petasos im Nacken und zwei Speere in der Hand, die zögernd folgende Helena mit sich fort, die Mittelgruppe zeigt Aineias, der, gleichfalls mit Petasos und zwei Speeren aus-

---

[1]) Die erste Darstellung ist publicirt A. d. I. 1850 tav. d'agg. G. Welcker A. D. III. T. 12. Gerhard, Trinkschalen und Gefässe Taf. A. B. Wiener Vorlegeblätter Ser. VIII Taf. II, die zweite A. d. I. 1856 tav. 14. Wiener Vorlegeblätter Ser. VIII Taf. III. Die im Text befolgten Deutungen werden unten im Kapitel III Auswahl und Zusammenstellung der Scenen ausführlich begründet werden.

[2]) Gerhard Trinkschalen und Gefässe Taf. 11, 12. Overbeck Heroische Gallerie XIII 3. Wiener Vorlegeblätter Ser. A. Taf. V.

gerüstet, die erschreckt nacheilende Timandra, das ist die aus Hesiod bekannte Schwester der Helena, abzuwehren sucht. Auf der rechten Seite wird die Darstellung durch eine aus drei Figuren bestehende Gruppe abgeschlossen. Hier überbringt Euopis, eine, so viel ich sehe, nicht vom Mythos ausgebildete Figur, die wir wohl als Dienerin oder Gespielin der Helena fassen müssen, den beiden erstaunten und entsetzten Alten, dem Grofsvater Tyndareos und dem Grofsoheim Ikarios, die Kunde vom Raub der Helena.

Was ist nun hier Erfindung und Zuthat des Hieron? und was ist durch bildliche Tradition überkommen? Ohne Weiteres auszuscheiden ist zunächst die Gruppe rechts „die Botenerzählung", die wie oben dargestellt eines der beliebtesten Mittel der Künstler des fünften Jahrhunderts ist, um die Darstellung personenreicher zu machen. Die dann noch übrig bleibenden vier Figuren bilden nun aber keine festgeschlossene, sondern eine auseinanderfallende Gruppe; dies wird bewirkt durch das Einschreiten der Timandra, deren vergeblicher Rettungsversuch indessen ein zu unbedeutendes Motiv ist, um ihn für alt überliefert zu halten. Diese Erwägung führt also zu dem Resultat, dafs der alte Typus nur aus drei Personen bestand, und zwar aus den durch Mythos und Poesie gegebenen: Paris, Aeneias und Helena.

Dies Resultat wird durch die Darstellung auf dem kürzlich gefundenen Skyphos[3]), welchen derselbe Hieron in Gemeinschaft mit dem bisher ganz unbekannten Vasenmaler Makron verfertigt hat, in erfreulichster Weise bestätigt. Auch hier finden wir die drei Hauptpersonen Paris, Helena und Aeneias wieder, nur dafs letzterer voranschreitet, aber statt der übrigen Figuren der Berliner Schale finden wir die göttlichen Helferinnen bei dem Raub, Aphrodite und Peitho, hinter Helena herschreiten, während Eros vor ihr herfliegt und sie zu ermuntern scheint. Ein Knabe, der am rechten Ende der Darstellung unter dem Henkel angebracht mit erhobener Rechten seine Verwunderung kundgiebt, wird am natürlichsten als der Sohn der Helena, Nikostratos, erklärt wer-

[3]) *Gazette archéologique* 1880 pl. 8.

den; der Ilias ist Nikostratos freilich fremd, war jedoch dem hesiodeischen Epos bekannt, vgl. fr. CXIII Markscheffel (schol. Sophokl. Elektra 539)

ἡ (Helena) τέκεθ' Ἑρμιόνην δουρικλειτῷ Μενελάῳ·
ὁπλότατον δ' ἔτεκεν Νικόστρατον, ὄζον Ἄρηος[4]),

und auf diese Stelle gehen auch in letzter Linie Lysimachos (fr. 18 Müller F. H. G. III 340. Vgl. schol. Eurip. Andromache 880) und Apollodor III 11, 1 zurück. Aus Hesiod entnahm also Hieron diese Figur, wie wahrscheinlich auch die Timandra auf der Berliner Trinkschale.

Es ist nun wohl auf den ersten Blick klar, dafs eben diejenigen drei Figuren, welche beide Vasen mit einander gemein haben, den alten Typus repräsentieren, alles Übrige aber freie Zutat, sei es der rotfigurigen Vasenmalerei überhaupt, sei es des Hieron und seines Genossen ist. Auch wird man wohl unbedenklich zugeben, dafs die Schale die ursprüngliche, ja einzig mög-

---

[4]) Auch Kinaithon hatte ihn erwähnt, und an dem amykläischen Thron war er mit seinem Halbbruder Megapenthes, dem aus der Odyssee bekannten Bastard des Menelaos, zusammen auf demselben Pferde reitend dargestellt (Paus. III 18, 13). Wenn schon dies auf die Vermutung führt, dafs wir es mit lakedaimonischer Lokaltradition zu thun haben, so wird uns das noch durch Porphyrios (schol. Il. Γ 175), dem wir auch die Notiz aus Kinaithon verdanken, ausdrücklich bestätigt; derselbe erzählt nämlich, dafs Nikostratos und sein sonst gänzlich unbekannter Bruder Aithiolas bei den Lakedaimoniern heroische Ehren genofsen. Abweichend davon erzählt Pausanias II 18, 6, dafs auch Nikostratos, wie Megapenthes, ein Bastard des Menelaos gewesen sei und der von demselben Schriftsteller III 19, 9 nach rhodischer Tradition berichtete Zug, dafs nach dem Tode des Menelaos Nikostratos und Megapenthes die Helena aus Sparta vertrieben hätten, beruht offenbar auf eben dieser Voraussetzung. Auch in kretischen Gründungsmythen spielt Nikostratos eine Rolle; Wilamowitz macht mich darauf aufmerksam, dafs Aglaosthenes (bei Eratosthenes Katasterismoi II S. 56. 57) offenbar diesen Sohn des Menelaos meint, wo er von der Gründung von Ἰστοί spricht. Die Sage liefs sich leicht an die Beziehung, die Menelaos schon im Epos zu Kreta hat, anknüpfen. Von anderen Söhnen des Menelaos und der Helena wissen Ariaithos (schol. Il. Γ 175) und die Sammler kyprischer Lokalsagen (schol. Eurip. Andromache 888) zu berichten.

liche Gruppierung dieser Figuren bewahrt hat: Helena in der Mitte ihrer Entführer, während die Umstellung auf dem Skyphos nur zu dem Zwecke gemacht ist, um Helena in unmittelbare Berührung mit Aphrodite zu bringen. Hingegen scheint die vollständige Bewaffnung der beiden Helden auf dem Skyphos, der Helm auf dem Haupte des Paris, der Schild am Arme des Aineias auf älterer bildlicher Tradition zu beruhen.

Sind wir einmal in der Rekonstruktion des Typus bis zu diesem Punkte gelangt, so fällt es nicht schwer denselben in der That auf einer Reihe von Vasen wiederzufinden. Folgende Exemplare sind publiciert[5]):

a) früher bei Durand (de Witte n. 20), gegenwärtig im Brit. Mus. (Catal. of the vases in the Brit. Mus. Nr. 510, wo die Darstellung auf Aithra, Akamas und Demophon gedeutet wird), abgeb. Gerhard A. V. I 2. Revers Geburt d. Athena.

b) abgeb. Gerhard A. V. I 72. Revers Parisurteil.

c) abgeb. Gerhard A. V. 171, wo die Darstellung auf Briseis und die Boten Agamemnons gedeutet wird. Rev. Parisurteil.

d) abgeb. Arch. Zeit. 1851 Taf. 30. Overbeck Her. Gall. XXVI 2. Revers von Overbeck u. A. auf Achilleus und Memnon gedeutet; ich möchte vielmehr an den durch Aphrodite aufgehobenen Zweikampf zwischen Menelaos und Paris oder zwischen Aineias und Diomedes denken[6]).

---

[5]) Eine Aufzählung der übrigen hierher gehörigen Vasen giebt W. Klein A. d. I. 1877 p. 261 n. 8. So sehr ich mich freue mit demselben in der Verwerfung der gewöhnlichen Deutung auf die Wiedergewinnung der Helena übereinzustimmen, so wenig kann ich mich von der Richtigkeit seiner eigenen Deutung auf die Fortführung der Polyxena durch Neoptolemos überzeugen.

[6]) Bei der Deutung auf Memnon und Achilleus kommt die Bewegung der zwischen beiden Kämpfern stehenden Göttin nicht genug zu ihrem Rechte. Overbeck Arch. Zeit. 1854 S. 354 beschreibt dieselbe folgendermafsen: „In diesem Augenblick ist die ahnungsvolle Mutter des dem Tode verfallenen Aithioperfürsten zwischen die Kämpfer gestürzt, aber vergebens, sie kann den

Auf allen diesen Vasen erscheint ein völlig gerüsteter Krieger, der das gezückte Schwert oder die Lanze in der Hand eine verschleierte Frau, die zwar keinen Widerstand leistet, aber doch zu zögern scheint, mit sich fortführt, während ein gleichfalls gewappneter Krieger folgt. Man sieht gewöhnlich in dieser Darstellung eine Variation des bekannten Typus von der Wiederfindung der Helena bei Trojas Zerstörung, des Typus, den zuletzt Löschcke abschliefsend behandelt hat[7]). Indessen scheint mir für diese Darstellung gerade das Wegführen charakteristisch; die Frau leistet keinen Widerstand, der Mann hat das Schwert nicht gezückt, um die Frau zu bedrohen, sondern um sich und sie zu schützen, wie ja auch Odysseus und Diomedes beim Palladionraub mit gezücktem Schwert erscheinen. Vor Allem aber scheint

---

Todesstreich nicht abwehren; indem sie den Schritt zu ihrem Sohne zurückwendet, schaut sie um gegen den Sieger und erhebt verzweiflungsvoll die rechte Hand zum Himmel". Man begreift bei dieser Auffassung schwer, in welcher Absicht sie sich denn überhaupt zwischen die Kämpfenden gestürzt hat, wie sie denn auch auf keiner der übrigen zahlreichen Memnondarstellungen an dieser Stelle erscheint. In der That gebührt der Platz zwischen den Streitern nur dem, der durch sein Dazwischentreten entweder den Kampf aufhebt, wie der Zeus auf den Kyknosvasen, oder dem einen der Kämpfer einen thatsächlich wirksamen Schutz gewährt. So auch hier; die Füfse der Frau sind dem Krieger rechts zugewandt, den Kopf aber wendet sie nach seinem Gegner hin und hebt, nicht jammernd, sondern drohend und einhaltgebietend die rechte Hand. Also eine Göttin, die den Zweikampf dem Krieger rechts zu Liebe aufhebt. In der Ilias kommt zweimal eine solche Scene vor; einmal bei dem Kampfe zwischen Paris und Menelaos, und dann bei dem zwischen Aeneias und Diomedes, beidemal ist die intervenierende Göttin Aphrodite; beide Male ist der Gerettete einer der beiden auf der Vorderseite dargestellten Entführer. Dafs die Darstellung der Schilderung der Ilias nur ganz im allgemeinen entspricht, wird nach dem im ersten Kapitel Bemerkten nicht mehr befremden. Auch die beiden rotfigurigen Vasen, auf denen uns die genannten Zweikämpfe inschriftlich bezeugt vorliegen, die jetzt in Louvre befindliche Durisschale (Fröhner *choix de vases grecs* pl. 3. 4, Wiener Vorlegeblätter Ser. VI. Taf. VII) und die im britischen Museum befindliche Schale aus Kameiros (*Journal of philology* 1877 Taf. B.,) entfernen sich sehr stark von dem Wortlaut der Ilias. Vgl. Luckenbach a. a. O. S. 517.

[7]) Ueber die Reliefs der altspartanischen Basis (Dorpater Universitätsprogramm 1879).

Gall. S. 628 Nr. 113—115. Klein A. d. I. 1877 p. 261 n. 1.

C) Aias und Kassandra. Overbeck S. 635 Nr. 124—132. Heydemann a. a. O. S. 29, Anm. 4. Klein, A. d. I. 1877 p. 251.

D) Fortführung der Polyxena zum Grabhügel des Achilleus: bis jetzt nur auf einer Hydria des Berliner Museums Nr. 1694. Gerhard Trinkschalen und Gefässe II, 16. Overbeck XXVII, 17.

E) Flucht des Aineias. Overbeck S. 655. Heydemann S. 31 n. 1. Luckenbach S. 630.

Hierzu kommt im fünften Jahrhundert die erst auf rotfigurigen Vasen bildlich dargestellte attische Sage von der Auffindung der Aithra durch Akamas und Demophon (s. S. 58).

Der erste Schritt zu einer gröfseren Komposition geschieht durch die Vereinigung von zunächst nur zwei Scenen; eine solche liegt vollzogen vor auf der schwarzfigurigen Amphora des Berliner Museums (Gerhard Etrusk. u. campan. Vasenb. T. 21, Overbeck Her. Gall. XXXVI 18.), auf welcher die beiden wichtigsten, gewissermafsen den Abschlufs des troischen Krieges bedeutenden Scenen A und B, also der Tod des Priamos und die Wiedergewinnung der Helena, zu einem einheitlichen Bilde zusammengefafst sind. Aufser zwei jammernden und flehenden Frauen, die auch sonst auf A vorkommen und zweifellos als Töchter des Priamos zu deuten sind, ist vor Allem die Leiche eines bärtigen Mannes hinzugefügt, dessen Oberkörper zwischen den Füfsen des Neoptolemos sichtbar wird. Die gewöhnliche Annahme erklärt ihn für einen eben von Neoptolemos getöteten Troer, der dann von den Einen nach Vergil Polites, von den Andern nach Lesches und Arktinos Agenor benannt wird. Letzteres ist an sich möglich; aber für Polites Tod besitzen wir kein altes Zeugnis, und der sinnreiche Einfall, dafs dieser Priamide, der treue Wächter der Burg und Stadt (vgl. oben S. 16 Anm. 11,), zuletzt allein von seinen Brüdern übrig ist und allein den greisen Vater noch zu schützen sucht, darf mit hoher Wahrscheinlichkeit der alexandrinischen Periode zugeschrieben

werden. Sei dem wie ihm wolle, das Fehlen der Figur auf den übrigen archaischen Darstellungen der Scene beweist wenigstens so viel, dafs sie nicht zu dem alten Typus gehört; und da sie uns zuerst auf einer aus zwei Scenen kombinierten Darstellung begegnet, erscheint die Frage berechtigt, ob sie nicht mit demselben Recht in nahe Beziehung zu B wie zu A gesetzt werden kann. Bedenkt man, wie passend neben der Darstellung von Helena und Menelaos ein Hinweis auf die entscheidende That, durch die schliefslich Helena wiedergewonnen wird, auf die Tötung ihres dritten Gatten, sein würde, so wird man wohl die Deutung des Toten auf den von Menelaos getöteten Deiphobos neben der auf Polites oder Agenor oder einen anderen von Neoptolemos getöteten Troer zunächst wenigstens als gleichberechtigt gelten lassen müssen.

Mit einer anderen Scene, der Wegführung der Polyxena D, erscheint, wie die Beischriften lehren, die Darstellung von Priamos Tod vereinigt auf der Iliupersisvase des Brygos[11]) (Heydemann Iliupersis Taf. I. Wiener Vorlegebl Ser. VIII. T. 4). Durch diese Verbindung werden die drei Haupttaten des Neoptolemos zu einem einheitlichen Ganzen zusammengefasst, die Tötung des Königs von Troja, die Tötung von Hektors Kind, die Opferung der Polyxena am Grabe des Achill. Natürlich musste in D die Gestalt des Neoptolemos, die nicht auf demselben Bilde zweimal in zwei verschiedenen Situationen vorkommen konnte, durch einen anderen Griechen ersetzt werden. Der attische Vasenmaler nimmt dazu den ihm zunächst liegenden Helden, den Theseiden Akamas; dafs auch in der Hekabe des Euripides (V. 123) bei der Beratung über Polyxena die beiden Theseiden eine hervorragende Rolle spielen, ist zwar ein zufälliges, aber doch recht bezeichnendes Zusammentreffen; dafs ferner in dieser Darstellung, wo nicht B, sondern D mit A kombiniert ist, der Tote fehlt, verdient immerhin hervorgehoben zu werden. Brunn hat allerdings gegen die Glaubwürdigkeit der Namensbeischriften Bedenken

[11]) Dieselbe ist vor kurzem aus dem Besitze Jolly de Bammeville's in das Louvre gekommen.

oder — OS wenn man das N vom Andromache zweimal, das eine Mal als N, das andere Mal als S gelten läfst; man ergänzt die Reste zu Ἀ(νδρ)όμαχος, mehr sinnreich als wahrscheinlich[16]); ist es denkbar, dafs Andromache einen dem Mythos ganz unbekannten Troer verteidigt? Geradezu unsinnig ist die Beischrift des Siegers OΠSIME: sie spottet jeder plausibelen Erklärung[17]) und jeder Emendation. Unter diesen Umständen scheint die Annahme zulässig, dafs die Namen entweder verlesen oder modern übermalt sind. Vielleicht wäre es da geraten, bis zu einer gründlichen Reinigung des Originals, auf jeden Deutungsversuch zu verzichten. Dennoch glaube ich, dafs man schon jetzt zu einer plausibelen Deutung gelangen kann, wenn man uns nur gestattet, von den beiden sinnlosen Beischriften abzusehen.

Klar ist zunächst, dafs, wenn die Namen Andromache und Astyanax richtig beigeschrieben sind, — was doch die nächste und natürlichste Annahme ist, — diese That der Andromache mit all ihrem, keineswegs einfachen Detail in einer Dichtung behandelt gewesen sein mufs. Aber die Richtigkeit der Namensbeischriften wird auch hier wieder von Brunn a. a. O. S. 99 in Frage gestellt. Mancherlei Bedenken, z. B. dafs das wild anstürmende Weib mit der edlen duldenden Gattin des Hektor nicht die geringste Ähnlichkeit habe oder dafs der fliehende Astyanax in Poesie und Kunst sonst nicht vorkomme, veranlassen ihn zu der Annahme, dafs die Namen unrichtig beigeschrieben seien. Die ganze Darstellung wird unter dieser Voraussetzung mit folgenden Worten charakterisiert: „Die wehrhaften Männer aus Priamos Geschlecht sind bereits früher gefallen. . . . Wer

[16]) So steht der Name auf einer beim archäologischen Institut in Rom befindlichen Durchzeichnung, die nach Brunns Angabe (bei Heydemann a. a. O.) „vielleicht nach der Vase selbst, aber etwas flüchtig gefertigt“ ist, gegen deren Lesung man also doch ein gewisses Mifstrauen zu hegen berechtigt ist. Hoffentlich dürfen wir von den Beamten des Louvre recht bald eine genauere Revision der Beischriften erwarten.

[17]) Man ergänzt Ὀψιμένης, Ὀψιμήδης, Ὀψιμέδων, lauter unbezeugte und, wenn auch an sich mögliche, so doch für den siegreichen Griechen recht unpassende Namen; ganz abgesehen davon, dafs für Brygos die Buchstabenverbindung ΠS für Ψ doch ganz undenkbar ist.

bleibt nun nach dem Tode der Edlen übrig? Nur das namenlose Volk. Seinem Untergange ist die zweite Hälfte des Bildes gewidmet[18])". Allein selbst zugegeben, dafs auf mythischen Darstellungen des fünften Jahrhunderts das namenlose Volk überhaupt jemals eine Rolle spielte, wofür man sich vergeblich nach einem Belege umsieht, so würde doch der Umstand, dafs die thatkräftige Frau mit der Mörserkeule auch auf der Vivenziovase vorkommt, und zwar in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Tode des Priamos und der Auffindung der Aithra, zum Beweise genügen, dafs wir nicht mit einer Frau aus dem Volke, sondern mit einer Heroine, nicht mit einer von Brygos willkürlich ersonnenen, sondern von der poetischen Tradition gegebenen Episode zu thun haben.

Gerade die Darstellung der Vivenziovase[19]) bringt aber, wenn man sie mit der Brygosschale und der Berliner Amphora vergleicht und die bei der Betrachtung dieser beiden Monumente gewonnenen Resultate auf sie anwendet, für alles noch Zweifelhafte die erwünschteste Aufklärung. Diese ausführlichste und voll-

---

[18]) Brunns Auffassung wird auch von Luckenbach a. a. O. S. 525 geteilt, nur dafs dieser die Namen nicht für irrtümlich beigeschrieben, sondern für bedachtsam und beziehungsweise ersonnen hält; er sagt: „Der Maler, der eine Scene allgemeinerer Art entworfen hatte, sucht Namen für seine Personen; das mutige Weib nennt er Andromache, den Gefallenen, den sie verteidigt, Andromachos, den schüchternen Knaben Astyanax. Man darf nicht die Frage stellen, ob dies die Andromache und der Astyanax des Epos sind; sie sind es und sind es auch nicht; denn ihre Namen hatte der Künstler im Auge, aber eine sie betreffende Scene des Epos stellte er nicht dar". Nur schade, dafs dann Brygos den schlimmsten Fehler begangen haben würde, den ein Künstler begehen kann, nämlich den, das Verständnis seines Werkes durch Irreführung des Beschauers zu erschweren, ja unmöglich zu machen. Denn Jeder, der Andromache und Astyanax neben einander sieht, mufs in ihnen die Gattin und den Sohn des Hektor erkennen und wird consequenter Weise auch in den übrigen Figuren bestimmte Personen der Sage und in der ganzen Darstellung einen aus Mythos oder Poesie geflossenen bestimmten Vorgang zu finden erwarten.

[19]) Heydemann Vasensammlungen d. Mus. nap. zu Neapel 2422, abgeb. Mus. Borb. XIV 41—43, Müller-Wieseler Denkm. der alt. Kunst I 43, 202, Overbeck Her. Gall. XXV 24, Heydemann Iliupersis II u. öfter.

endeteste unter den auf Vasen erhaltenen Darstellungen des Iliupersis befindet sich bekanntlich auf der Schulterfläche einer Hydria und zerfällt in fünf Hauptgruppen, von denen drei auf altüberlieferte Typen und zwar auf A C E zurückgehen. Die nebenstehende Abbildung zeigt die drei mittelsten Gruppen.

Die Mitte nimmt der Tod des Priamos und des Astyanax (A) ein, und hier begegnet uns auch wieder zu den Füfsen des Neoptolemos ausgestreckt der getötete Troer, den wir bisher nur auf der schwarzfigurigen Berliner Amphora gefunden haben. Rechts neben dem Gefallenen kniet ein völlig gewappneter Krieger, der den Kopf gegen die mit der Mörserkeule heranstürmende Frau — die Andromache der Brygosvase — umwendet und mit vorgehaltenem Schild und gezücktem Schwert sich gegen ihren Angriff zu decken sucht. Die knieende Stellung dieses Kriegers findet wie ein eifriger Schüler, Herr Friedr. Deneken, zu-

erst gesehen hat, darin und nur darin ihre Erklärung, dafs er im Begriff ist den getöteten Troer zu spoliieren; daraus ergiebt sich aber mit fast unabweisbarer Notwendigkeit der weitere Schlufs, dafs dieser Grieche und nicht Neoptolemos es ist, der den Troer getötet hat. Diese Folgerung auf die Berliner Amphora angewandt ergiebt weiter, dafs die oben nur als gleichberechtigt hingestellte Deutung des Toten auf Deiphobos die einzig richtige ist; und aus der Darstellung dieser Amphora ergiebt sich wieder für die Vivenziovase, dafs der knieende Krieger Menelaos ist. Der dargestellte Vorgang ist also einfach der, dafs Menelaos, während er den von ihm getöteten Deiphobos spoliieren will, von Andromache mit erhobener Mörserkeule angegriffen wird. Was aber bewegt Andromache zu ihrem Eingreifen? Doch wahrlich nicht blofs der Wunsch den gefallenen Schwager zu rächen; sie will dem Räuber ihres Sohnes nach und stöfst nieder, was ihren Weg hemmt; umsonst, denn Astyanax liegt bereits getötet auf den Knien des Priamos.

Verlassen wir nun zunächst die Vivenziovase, und wenden uns zur Brygosschale zurück. Für diese ergeben sich aus dem Gesagten ohne Weiteres eine Reihe von Folgerungen. Der tötlich getroffen zurücksinkende Troer, der scheinbar als Andromachos Bezeichnete, ist Deiphobos, wobei ich dahingestellt lasse, ob Brygos den Namen zu ΔΕΙΜΑΧΟΣ verschrieben hatte; der siegreiche Grieche mit der räthselhaften Beischrift ΟΓΣΙΜΕ ist Menelaos. Andromache greift hier in einem etwas früheren Zeitpunkt ein, als auf der Vivenziovase; wie auch in der Reihenfolge der Episoden der Iliupersis der Vorgang bei Brygos eine frühere Stelle einnimmt als dort. Während derselbe nämlich dort dem Tode des Priamos gleichzeitig und also Astyanax schon tot ist, zeigt bei Brygos erst die zeitlich spätere Darstellung der anderen Seite den Tod des Priamos, und so finden wir in dieser früher zu denkenden Scene Astyanax noch lebend und fliehend. Dadurch ist auch Andromaches That zwar nicht ihrem Wesen, aber ihrem Zweck nach auf beiden Darstellungen eine verschiedene. Auf der Vivenziovase will Andromache dem ihr schon entrissenen Astyanax noch im letzten Augenblick zu Hilfe eilen;

bei Brygos deckt sie seine Flucht, indem sie sich mit männlicher Kühnheit dem andringenden Menelaos entgegenwirft; beides wahrlich nicht im Widerspruch, sondern im schönsten Einklang mit dem Charakter von Hektors Weibe, dessen hervorstechendster Zug, neben der hingebenden Liebe zum Gatten, die aufopferndste Mutterliebe ist, in Troja wie in Phthia, bei Homer wie bei Euripides.

Die Frage nach der hier zu Grunde liegenden poetischen Quelle kann zwar erst unten in gröfserem Zusammenhange erledigt werden, doch scheint es nicht überflüssig gleich hier darauf hinzuweisen, dafs es unnötig oder vielmehr im höchsten Grade verkehrt wäre, für diese kleine Verschiedenheit in dem Auftreten Andromaches auch eine Verschiedenheit der poetischen Quellen anzunehmen. Lediglich in der verschiedenen Weise, in welcher Brygos und der Maler der Vivenziovase diesen Vorgang mit anderen Episoden der Iliupersis, speciell mit dem Tode des Priamos, combiniert haben, hat dieselbe ihren Grund. Gegeben war in der poetischen Quelle und der durch sie beeinflufsten Sagenanschauung der Zeit, dafs Menelaos den Deiphobos tötet, gegeben ohne Zweifel auch, dafs er dabei oder kurz nachher von Andromache mit der einzigen ihr in der Hast zu Gebote stehenden Waffe, einer Mörserkeule, angegriffen wird. Ob dies aber bei dem Dichter geschah, bevor oder nachdem Neoptolemos den Astyanax ergriffen hatte, ob zum Schutz, wie auf der Brygosschale, oder zur Rettung, wie auf der Vivenziovase, läfst sich aus den Bildwerken und, wie gleich hinzugefügt werden mag, mit unserem Material überhaupt nicht entscheiden.

Die fliehende Frau darf nun unbedenklich Helena benannt werden; schon der Vergleich der Berliner Amphora wäre für die Richtigkeit dieser Benennung beweisend; aber deutlich spricht dafür auch die vortreffliche Charakteristik der Figur; mit aufgelöstem Haar eilt sie hinweg, den Blick starr auf den hinsinkenden Deiphobos und auf ihren ersten treulos verlassenen Gatten gerichtet. Es ist gewifs kein Zufall, dafs gerade in der Zeit des Brygos in der rotfigurigen Vasenmalerei ein neuer Typus für die Wiedergewinnung der Helena aufkommt; statt des alten

Schemas (B), das Menelaos der Helena mit gezücktem Schwerte ruhig gegenüberstehend zeigt, finden wir jetzt auf den Vasen und, nach Michaelis glänzendem Nachweis, auch auf zwei Metopen des Parthenon Helena, zuweilen[20]) wie bei Brygos mit aufgelöstem Haar, fliehend, und Menelaos sie mit blofsem Schwert verfolgend. Es ist klar, dafs diese Situation sich aus der von Brygos dargestellten sehr einfach entwickeln kann, dafs sie nur einen wenig späteren Moment repräsentiert. Menelaos wird sich alsbald, wenn er sich der Andromache erwehrt hat, zur Verfolgung der fliehenden Helena wenden; und so darf mit hoher Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dafs diese Vasen auf dieselbe poetische Tradition zurückgehen, wie die Brygosschale[21]).

Noch bleibt die Gruppe des Kämpferpaares links von Helena zu benennen, denn dafs nicht mitten unter Hauptheldeu des troischen Krieges ein paar namenlose Kämpfer dargestellt sein können, scheint mir für eine Vase dieser Zeit, zumal bei einer so durchdacht angelegten Komposition, keines Beweises zu bedürfen; auch ist ohne weiteres klar, dafs der Kampf in einem gewissen Zusammenhang mit dem des Menelaos und des Deiphobos stehen mufs, und so spitzt sich schliefslich alles zu der Frage zu: wer war bei dem nächtlichen Kampf in Troja der Genosse des Menelaos? Die Antwort giebt uns der Sänger der Phäaken, Demodokos, ϑ 514:

*ἤειδεν δ' ὡς ἄστυ διέπραθον υἷες Ἀχαιῶν*
*ἱππόθεν ἐκχύμενοι, κοῖλον λόχον ἐκπρολιπόντες.*
*ἄλλον δ' ἄλλῃ ἄειδε πόλιν κεραϊζέμεν αἰπήν,*

---

[20]) z. B. Museo Gregoriano II 5, 2, Overbeck Her. Gall. XXVI 12.

[21]) Es ist gewifs richtig, dafs diese Darstellungen im Zusammenhang mit den übrigen im fünften Jahrhundert aufkommenden Liebesverfolgungen betrachtet sein wollen (vgl. v. Duhn Commentationes Bonnenses p. 99 s. Löschcke Über die altspartanische Basis S. 6), aber sie unterscheiden sich von dem Typus der letzteren durch zwei ganz individuelle Züge: einmal dadurch, dafs als Zielpunkt von Helenas Flucht ein Götterbild erscheint, und dann dadurch, dafs Menelaos das Schwert fallen läfst. Für diese beiden besondern Eigentümlichkeiten würden wir berechtigt sein, ein Vorbild in der Poesie zu suchen, auch wenn dasselbe nicht direkt überliefert wäre.

*αὐτὰρ Ὀδυσσῆα προτὶ δώματα Δηιφόβοιο*
*βήμεναι ἠύτ' Ἄρηα σὺν ἀντιθέῳ Μενελάῳ.*
*κεῖθι δὴ αἰνότατον πόλεμον φάτο τολμήσαντα*
*νικῆσαι καὶ ἔπειτα διὰ μεγάθυμον Ἀθήνην*[22]).

Vollkommen richtig erklärt des Odysseus Beteiligung hierbei der Scholiast: *ᾄδει δὲ τὴν Δηιφόβου οἰκίαν ὁ Ὀδυσσεύς, ὅτε αὐτομολῶν εἰσῆλθε.* Bei dem Gegner des Odysseus läfst uns leider die litterarische Überlieferung im Stich, denn an Helikaon, den Odysseus in der Nyktomachie erkennt und rettet (Lesches bei Pausan. X 26, 7), kann natürlich nicht gedacht werden. Die auf dieser Seite der Schale dargestellte Scene läfst sich also kurz als das Eindringen des Menelaos und Odysseus in den Königspalast bezeichnen: es gilt Helena zu suchen. Dieser Episode hat Brygos eine besondere Scene gewidmet, während sie auf der Berliner Amphora mit dem Tod des Priamos zu einem einheitlichen Bilde zusammengefafst ist. Die Frage, in wie weit das Innenbild der Brygosschale mit den Darstellungen der Aufsenseite in Beziehung steht, wird im dritten Kapitel (S. 102) in anderem Zusammenhang besprochen werden.

Kehren wir nun zu der Vivenziovase zurück. Mit hoher Wahrscheinlichkeit darf auch in dieser Darstellung die Anwesenheit der Helena vorausgesetzt werden. Auf der Brygosschale sahen wir sie, während des Kampfes zwischen Menelaos und Deiphobos eilenden Laufes entfliehen, auf der Vivenziovase, wo Deiphobos bereits getötet ist, werden wir sie an einer von dem Kampfplatz entfernteren Stelle, also auf der linken Seite des Bildes zu suchen haben. Hier finden wir zunächst neben Priamos am Fufs der den Altar des Zeus Herkeios beschattenden Palme eine klagende Frau sitzen. Dann folgt die oben als C bezeichnete Scene, Aias reifst Kassandra von dem Pallasbild weg; aber nicht nur dafs der alte Typus in der Weise des fünften Jahrhunderts frei umgebildet erscheint, er ist auch durch zwei Figuren erweitert. Zu den Füfsen des Aias liegt ein ge-

22) Vgl. Vergil. Aen. VI 529.

töteter Trojaner, hinter dem Palladium sitzt halb versteckt eine Frau zusammengekauert, mit beiden Händen sich das Haar raufend. Einen Augenblick mag man zweifeln, ob diese Frau oder die unter dem Palmenbaum gröfseren Anspruch auf die Benennung Helena hat[23]); es mag auch Voreingenommenheit sein, dafs die letztere mir in Haltung und Gebärde matronaler erscheint und also nach meinem Dafürhalten Hekabe zu benennen ist. Den Ausschlag für die am Palladium sitzende Frau giebt die Vergleichung der schon oben herangezogenen rotfigurigen Vasen, die Helena fliehend und Menelaos sie verfolgend darstellen; als Zielpunkt von Helenas Flucht erscheint sehr häufig ein Götterbild, und wiederholt, wie auf der Vase des Museum Gregorianum das Bild des Pallas.

Der Tote zu Aias Füssen wird von den meisten Erklärern für Koroibos gehalten, vielleicht mit Recht. Vergil Aen. II 409—425 kennt ihn als Freier der Kassandra und läfst ihn bei dem Versuch, seine Braut zu retten, getötet werden. Ersteres beruht, wie auch Pausanias X 27, 1 lehrt, auf alter poetischer Erfindung, zu der das Motiv aus *N* 363 entnommen ist; letzterer Zug würde zur Vivenziovase stimmen. Bedenken macht nur, dafs niemals auch nicht bei Vergil, Koroibos durch Aias fällt, was für den Toten der Vivenziovase doch vorauszusetzen ist.

Die Scenenreihe wird links durch die Flucht des Aineias, also die oben als E bezeichnete Episode, rechts durch die Auffindung der Aithra durch ihre Enkel Akamas und Demophon, also eine erst im fünften Jahrhundert bildlich gestaltete Scene, abgeschlossen. Abweichend von den gewöhnlichen Darstellungen

---

[23]) Diese Deutung ist zuerst von W. Klein A. d. I. 1877 p. 258 ausgesprochen, in ganz anderem Zusammenhang und auf Grund einer Argumentation, von der die oben gegebene in den wesentlichen Punkten unabhängig ist, ein Umstand, der für die Richtigkeit des gewonnenen Resultates eine gewisse Gewähr bieten dürfte. Der Kleinschen Liste ist hinzuzufügen ein auf Kythnos gefundenes, gegenwärtig im Berliner Museum befindliches archaisches Thonrelief (No. 6283—85), von dem leider nur die untere Hälfte erhalten ist: Kassandra hat das Palladium umklammert, Helena naht sich eiligen Laufes, ihr folgt Menelaos; der zwischen den Beinen des letzteren entstehende leere Raum ist durch eine knieende Frauengestalt ausgefüllt.

dieser Scene, welche sich auf die eigentliche Wegführung beziehen, läfst der Maler der Vivenziovase den einen Theseiden die Aithra am Arm fassen, um ihr beim Aufstehen zu helfen, während der Bruder ruhig dabei steht. Rechts erscheint noch eine traurig sitzende Frau, die in Haltung und Erscheinung der Aithra so gleich ist, dafs Schorn vollkommen Recht hat, wenn er deren Mitsklavin Klymene in ihr erkennt; bekannt ist ja dafs bei der Teichoskopie Helena erscheint *Γ* 144

*οὐκ οἶη, ἅμα τῇ γε καὶ ἀμφίπολοι δύ' ἕποντο,*
*Αἴθρη Πιτθῆος θυγάτηρ Κλυμένη τε βοῶπις.*

Von diesem Endpunkt der Komposition geht übrigens die ganze Bewegung aus; von hier, wo durch die Sklavinnen der Helena das Frauengemach deutlich bezeichnet ist, hat sich Helena zum Palladium geflüchtet, von hier hat Neoptolemos den Astyanax geraubt, von hier stürzt Andromache dem Räuber ihres Knaben nach. Durch diese in die verschiedenen Scenen eingemischten, aber alle von einem Punkte ausgegangenen Personen ist es nicht am wenigsten gelungen, die ursprünglich getrennten Scenen zu einer organischen Einheit zu verbinden[24]).

Es bedarf nun kaum des besonderen Beweises, dafs es bei solchen grofsen, aus einzelnen Typen gleichsam zusammengewachsenen Kompositionen mit der Frage nach den mittelbaren oder unmittelbaren poetischen Quellen seine ganz eigene Bewandnis hat. Es kann sein, dafs die Version so, wie wir sie aus dem Bilde uns rekonstruieren würden, überhaupt bei keinem Dichter vorlag; ja eine genaue Übereinstimmung einer auf solchem Wege entstandenen Komposition mit einem Gedicht würde, wenn sie vorhanden wäre, für zufällig zu halten sein, da eben hier noch ganz andere, rein künstlerische Faktoren in Betracht kommen. Es ist daher methodisch falsch, zu fragen, welche

[24]) In ganz ähnlichem Sinne ist auf dem Bologneser Krater (M. d. I. X Tav. LIV, vgl. Brizio A. d. I. 1878 p. 61), die Flucht der Helena mit der Auffindung der Aithra, ihrer Dienerin, durch die Theseiden zusammengestellt; auch auf der tabula iliaca finden sich beide Scenen unmittelbar unter einander.

zusetzen haben. Welche Bewandnis es nun damit haben mag, dafs wir diese doch offenbar specifisch attische Sage im ionischen Epos und in der sicilischen Lyrik finden, und ob nicht hier attische Interpolation im Spiel ist, dort aus der bildlichen Tradition eine dem Stesichoros fremde Episode in die Darstellung aufgenommen ist, mufs hier unerörtert und somit die litterarische Quelle für diese Darstellung der attischen Vasen unbestimmt bleiben.

Wichtiger wäre es, wenn sich entscheiden liefse, wo die poetische Quelle für die beiden andern im fünften Jahrhundert zu den alten Typen neu hinzutretenden Episoden zu suchen sei, die Flucht der Helena zu einem Götterbilde und das mannhafte Eingreifen der Andromache. Über die erste Episode haben vor kurzem Klein A. d. I. 1877 p. 258 s. und Brizio A. d. I. 1878 p. 61 ausführlich gesprochen. Letztere Untersuchung begeht den methodischen Fehler, dafs sie für jede Nüancierung des Typus, die aus dem freien Schalten der einzelnen Künstler entsteht, eine besondere poetische Quelle voraussetzt; erstere Untersuchung kommt zu dem Schlufs, dafs wenigstens für die Version, dafs Kassandra und Helena beide zum Palladium flüchten, die kleine Ilias die Quelle sei, ein Resultat, das lediglich auf der Schlufsfolgerung beruht, dafs, während die übrigen Dichter andere Versionen befolgen, von der kleinen Ilias eine abweichende Erzählung nicht bezeugt ist — weil wir nämlich überhaupt nicht wissen, wie dort der Vorgang berichtet wurde.

Die Möglichkeit, dafs einzelne Episoden des Epos erst im fünften Jahrhundert zum ersten Male bildlich gestaltet worden sind, ist an sich gewifs zuzugeben; für die Ilias ist sie einfach Thatsache. Allein es ist doch sehr zu bemerken, wenn das Motiv, dafs Helena zu einem Heiligtum flieht, erst für die Lyrik ausdrücklich bezeugt ist, zunächst für Ibykos von Rhegion: schol. Euripid. Andromache 631 *ἄμεινον ᾠκονόμηται τὰ περὶ Ἴβυκον· εἰς γὰρ Ἀφροδίτης ναὸν καταλύει ἡ Ἑλένη, κἀκεῖθεν διαλέγεται τῷ Μενελάῳ, ὁ δ' ὑπ' ἔρωτος ἀφίησι τὸ ξίφος*[27]). Es ist zu beachten, dafs

[27]) S. Wilamowitz de Rhesi scholiis p. 5.

hier die Erzählung des Ibykos ausdrücklich der des Euripides entgegengesetzt wird, nach welcher es der Anblick von Helenas schöner Brust ist, der in Menelaos wieder die alte Liebe erwachen läfst. Die oft citierte Stelle lautet (Andromache V. 629):

*ἀλλ' ὡς ἐσεῖδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος*
*φίλημ' ἐδέξω.*

Mit der Angabe des sehr unterrichteten Euripidesscholiasten, der hier wahrscheinlich den Lysimachos benutzt, steht es nun in scheinbar unlösbarem Widerspruch, wenn die Scholien zu V. 155 der Lysistrata des Aristophanes:

*ὁ γῶν Μενέλαος τᾶς Ἑλένας τὰ μᾶλά' πα*
*γυμνᾶς παραμιδὼν ἐξέβαλ', οἰῶ, τὸ ξίφος*

bemerken *ἡ ἱστορία παρὰ Ἰβύκῳ· τὰ δὲ αὐτὰ καὶ Λέσχης ὁ Πυρραῖος ἐν τῇ μικρᾷ Ἰλιάδι καὶ Εὐριπίδης·* womit schol. Aristoph. Vesp. 711 übereinstimmt *ἡ ἱστορία παρὰ Ἰβύκῳ καὶ Εὐριπίδῃ.* Doch ist der Widerspruch in der That nur ein scheinbarer, da in den beiden Scholien auf ganz verschiedene Punkte der Nachdruck gelegt wird. Der Aristophanesscholiast will nur sagen, der Zug, dafs Menelaos von Helenas Schönheit berührt das Schwert habe fallen lassen, finde sich in gleicher Weise von Lesches, Ibykos und Euripides erzählt. Der Euripidesscholiast untersucht schärfer, was die Sinnesänderung bei Menelaos hervorgerufen habe, und giebt der Fassung des Ibykos, wonach Aphrodite in ihrem Heiligtum Helena aufnimmt und — offenbar ist das die Meinung — mit ihrer göttlichen Macht auf Menelaos einwirkt[28]), den Vorzug vor der gröberen sinnlichen Motivierung, der Euripides folgt. Als Quelle der letzteren, ja auch dem Aristophanes vertrauten Fassung, darf nun auf Grund des angeführten Aristophanesscholions unbedenklich die kleine Ilias in Anspruch genommen werden; und wenn man dies Resultat mit der Angabe des Euripidesscholiasten kombiniert, so folgt weiter, dafs

[28]) Späte Nachklänge an dies Motiv bei Vergil. Aen. II 588. Quint. Smyrn. XIII 385.

## III.

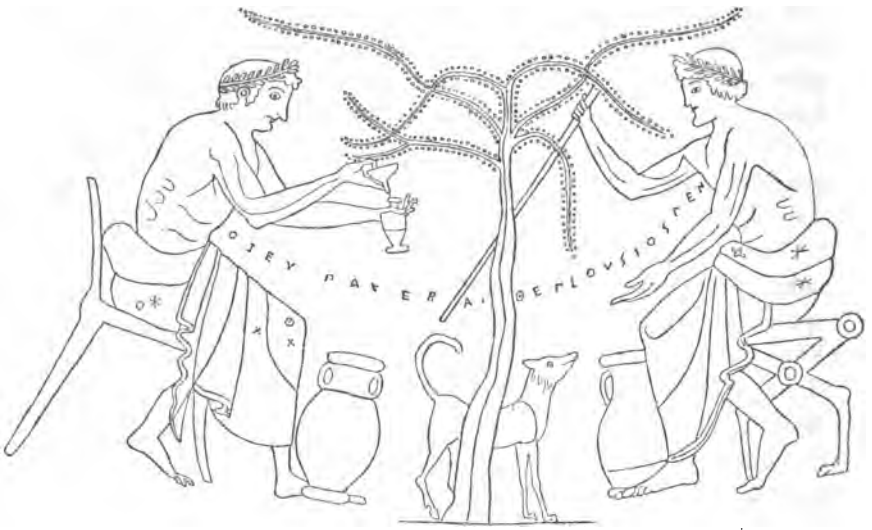
# ÜBER AUSWAHL UND ZUSAMMENSTELLUNG BILDLICHER SCENEN.

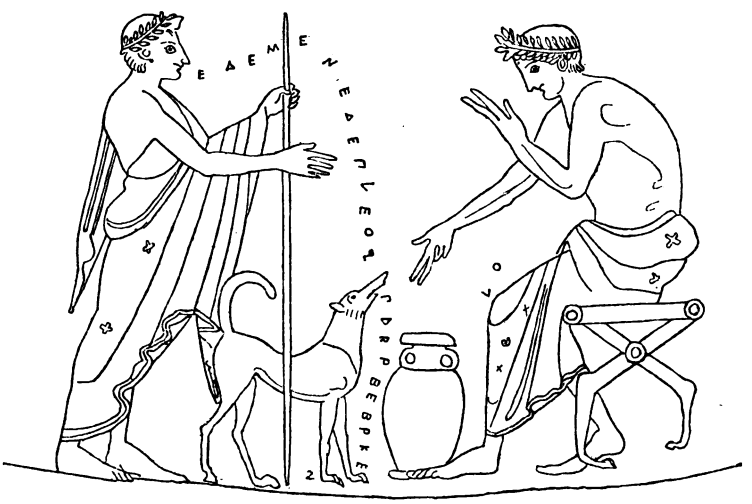
Während die früharchaische Kunst in reiner unbefangenster Freude am Bildwerk Scene an Scene aus den verschiedensten Sagenkreisen an einander reiht, und es ein ebenso vergebliches wie verkehrtes, jetzt auch von den Einsichtigen aufgegebenes Unterfangen ist, in den verschiedenartigen Scenen des Kypseloskastens, des amykläischen Thrones oder der Vase des Klitias und Ergotimos einen geheimnisvollen Faden, eine tiefe Grundidee erkennen zu wollen, beobachten wir, wie etwa gegen Ende des sechsten Jahrhunderts sich das Bestreben geltend macht, die einzelnen Scenen in eine gewisse Beziehung zu einander zu bringen. Obgleich auch die monumentale Kunst Beispiele für die schrittweise Entwicklung der Kunst nach dieser Seite hin bietet, können wir das allmähliche Erwachen dieses Triebes doch gerade in der Kleinkunst am besten beobachten; ich will im folgenden nur mit dieser und zwar speziell mit der Vasenmalerei exemplificieren.

Sobald man die alte streifenförmige Anordnung von rings um den Bauch laufenden Darstellungen aufgegeben hatte und die Vorder- und Rückseite nur mit je einer Darstellung zu schmücken begann, ergab es sich ganz von selbst, dafs man häufig beide Scenen aus demselben Kreise wählte und bald in eine engere Beziehung zu einander setzte. Vereinzelt findet sich dergleichen schon auf schwarzfigurigen attischen Vasen.

Bekannt ist die von Friederichs so schön besprochene Amphora des Berliner Museums, auf deren Vorderseite der Krieger von Vater und Mutter Abschied nimmt, während auf der Rückseite ein Genosse die Leiche des Gefallenen, dessen Helm der Lorbeerkranz ziert, ins Vaterhaus zurückträgt (Arch. Zeit. 1861 T. CLVI). Ein anderes Beispiel ist die von Ritschl herausgegebene Amphora des Gregorianischen Museums, (M. d. I. II Tav. 44 b. A. d. I. 1837 p. 183. s. Ritschl Opusc. I Taf. 1. S. 788. Panofka, Bild. ant. Lebens XVII 8. 9., s. die Abbildung[1]) auf S. 82), die um so mehr hier etwas eingehender besprochen werden mag, als der erste Herausgeber weder den Vorgang selbst, noch den köstlichen Humor der Darstellung verstanden hat. Auf der Vorderseite sitzen ein paar athenische Männer auf Stühlen einander gegenüber; der Ort der Handlung ist durch einen die Mitte einnehmenden Ölbaum als ein Baumgarten bezeichnet. Neben jedem der Männer steht eine Amphora derselben Form, wie das mit der Darstellung geschmückte Gefäfs selbst. Zwischen den Männern steht nach rechts gewandt ein Hund, den Kopf neugierig, aber ruhig und zutraulich zu dem Manne rechts erhebend. Dieser ist also offenbar der Fremde, der Mann links der Besitzer des Ölgartens und Eigentümer des Hundes. Dieser Schlufs wird durch die Thätigkeit des letzteren noch weiter bestätigt; wir sehen ihn nämlich beschäftigt, vermittelst eines trichterförmigen Hebers eine kleine Quantität Flüssigkeit, ohne Zweifel Öl, aus der Amphora in eine kleine Lekythos umzufüllen. Unbegreiflich ist es, wie Ritschl glauben konnte, er nehme diese Operation vor, um die Masse des in der Amphora befindlichen Öles, die wieder den ganzen Betrag der gemachten Ernte repräsentiere, zu bestimmen, und das beigeschriebene Stofsgebet *Ὦ Ζεῦ πάτερ αἴθε πλούσιος γενοί(μαν)* heifse etwa: „Gieb Vater Zeus, dafs sich bei der Messung herausstelle, dafs ich eine reiche Ernte gemacht habe". Die attischen Ölhändler wären wahrlich sehr zu beklagen gewesen, wenn sie sich zur Messung von

[1]) In der Darstellung der Vorderseite sind Kopf und Nacken des rechts sitzenden Mannes ergänzt.





Flüssigkeiten einer so langwierigen Operation bedient hätten, und obendrein der denkbar unpraktischsten! Denn wer wird als Mefsgefäfs ein kleines enghalsiges Fläschchen nehmen, das nur vermittelst eines Hebers zu füllen ist? Und überdies, wäre es nicht ebenso leicht und viel einfacher gewesen, den Kubikinhalt der Amphora selbst zu bestimmen? Ich denke, es bedarf nur eines einfachen Hinweises, dafs nicht eine Abmessung, sondern ein Ölhandel dargestellt ist. Rechts sitzt der Kauflustige, links der Verkäufer, der eine Probe des feilgehaltenen Öles in ein kleineres Fläschchen umfüllt, damit jener die Qualität prüfen könne. Unterdessen hat der Käufer einen Stock ergriffen, wie sie zum Abschlagen der Oliven dienen und in jedem Ölgarten herumliegen[2]), und neckt damit den Hund des Ölhändlers, während er ihn zugleich mit der vorgestreckten linken Hand an sich zu locken scheint. Das Stofsgebet des Verkäufers aber heifst nichts anderes als: „Lieber Vater Zeus, lafs mich ein gutes Geschäft machen".

Auf der Rückseite hat sich die Scene gewaltig verändert. Der Verkäufer ist aufgesprungen, hat den Stock ergriffen, mit dem auf der Vorderseite der Käufer gespielt hat, und gestikuliert lebhaft mit der rechten Hand; auch sein Hund ist nicht mehr zutraulich, sondern bellt mit erhobenem Kopf den Käufer an. Dieser sitzt da, den Blick auf seine vor ihm stehende Amphora gerichtet, während die des Verkäufers verschwunden ist, und scheint mit erhobenen Fingern zu zählen und zu rechnen. Es ist deutlich, dafs sich ein Streit zwischen den Männern erhoben hat, bei dem sich der Verkäufer leidenschaftlich, der Käufer kühl und besonnen benimmt. Die Kontroverse können wir aus den erhobenen Fingern des Käufers und aus den dem Verkäufer beigeschriebenen Worten erraten: *ἤδη μὲν ἤδη πλέον· παραβέβακεν*, deren Sinn ziemlich derselbe bleibt, mag man nun an *παραβέβακεν* festhalten oder

---

[2]) Sie heifsen *ῥάχτρια* und sind durch ihre Länge und das zugespitzte Ende leicht von den gewöhnlichen Spazierstöcken der Athener zu unterscheiden. Poll. VII 146. X 130. vgl. Stephani C. R. 1872 S. 16. Den Gebrauch veranschaulichen Darstellungen, wie Micali *Mon. per servire etc.* XCII.

nach G. Hermann's[3]) scharfsinniger Vermutung (ἀ)π' ἄρα βέβαχεν lesen. Im ersten Falle heifsen die Worte: „Das Gefäfs ist schon voll, es ist schon daneben gegangen" nämlich das zugemessene Öl, das in dem übervollen Gefäfse keinen Platz mehr findet: in dem zweiten Falle wird man zu übersetzen haben: „meine Rechnung ist also gemacht, meine Verpflichtung erfüllt". In jedem Falle also handelt es sich um die Frage der richtigen Messung; während der Verkäufer hoch und teuer versichert, seinen Verpflichtungen nachgekommen zu sein und richtig oder, wenn wir πλέον als Neutrum von πλείων fassen, überreichlich gemessen zu haben, überrechnet der Käufer mit den Fingern die Zahl der χόες, er πεμπάζει. Es scheint, dafs er die fünf Finger der rechten und drei der linken ausstreckt: acht χόες hat er kaufen wollen; ist wirklich richtig gemessen? Der Beschauer kann sich jedesfalls des stillen Verdachtes nicht erwehren, dafs sich der Verkäufer nicht blofs auf den lieben Vater Zeus verlassen, sondern selbst nachgeholfen habe[4]).

---

[3]) G. Hermann, Zeitschrift für Altertumswissenschaft IV S. 847, dem Ritschl a. a. O. S. 793, O. Jahn, Vasensammlung Königs Ludwig S. LXVII und Kaibel, Epigrammata graeca p. 509 n. 1133 zugestimmt haben. Bedenken macht nur, dafs der Raum zwischen dem N und der Schnautze des Hundes für einen weiteren Buchstaben doch sehr klein erscheint und dafs auch Herr Dr. Maafs, der auf meine Bitte die Beischriften einer erneuten Revision unterzogen hat, keine Spur eines solchen entdecken konnte, was bei der vortrefflichen Erhaltung der übrigen Buchstaben doch sehr befremdlich ist. Es mufs unter diesen Umständen auch zweifelhaft bleiben, ob G. Hermann mit Recht in den Beischriften katalektische jambische Trimeter gesehen hat. Den auffälligen dorischen Dialekt neben der Form des ϝ vermag ich nicht zu erklären.

[4]) Ritschl nimmt an, dafs auf der Rückseite die Männer den Platz gewechselt haben; die Darstellung zeige die Erfüllung des Gebetes auf der Vorderseite: die Messung habe so viel Öl ergeben, dafs der Besitzer des Ölgartens zufrieden den Ertrag überrechne, und sein Genosse ihm zurufe: *ecce quantum tua iam exspectatio non expleta, sed adeo superata sit.* Richtiger erkannten G. Hermann und Panofka, dafs beide Male die Männer an derselben Stelle erscheinen. Auch dafs es sich um einen Ölkauf handele, entging dem klaren Blick G. Hermanns nicht. Nur hielt er irrtümlich den rechtssitzenden Mann für den Hausherrn und Besitzer des Ölgartens; den links für den Käufer.

Während hier bei den Genredarstellungen zwei bedeutende Momente derselben Handlung zusammengestellt sind, begnügt man sich bei den mythologischen Darstellungen meist damit, Scenen desselben Sagenkreises zusammenzustellen. So finden wir, um nur einige beliebig herausgerissene Beispiele namhaft zu machen, einmal den Tod des Troilos auf der Vorderseite, den Tod des Astyanax und des Priamos sowie die Wiedergewinnung der Helena auf der Rückseite[5]). Die Wiedergewinnung der Helena allein finden wir bald mit dem Parisurteil[6]), bald mit der Übergabe des kleinen Achill an Cheiron[7]), ihren Raub einmal mit dem Zweikampf zwischen Menelaos und Paris[8]) zusammengestellt.

Während so die Ansätze zu dem Bestreben, inhaltlich zusammengehörige Scenen zu verbinden, schon in der schwarzfigurigen Vasenmalerei sich finden, kommt dasselbe in der strengen rotfigurigen Vasenmalerei zu vorwiegender Geltung, wenn auch nicht gerade zu ausschliefslicher Herrschaft. W. Klein[9]) hat mit Recht betont, wie gerade die Schalenmaler sich dieses Principes mit Vorliebe bemächtigten und es weiter ausbildeten, so dafs sie zuletzt auch in einzelnen Fällen das Innenbild zu den Aufsenbildern in Beziehung setzten. Es galt also, die alten bildlichen Typen zu diesem neuen Verfahren zu verwenden;

---

Auf der Vorderseite messe letzterer das gekaufte Öl aus der vor dem Hausherrn stehenden Amphora in die vor ihm selbst stehende ab — was doch billig Sache des Verkäufers wäre —; in der zweiten Scene sei das Geschäft vollendet; der Kaufmann stehe reisefertig da und, während der Hausherr den Gewinn berechne, sage ihm der Kaufmann, schon sei die Amphora voll, jenem bleibe also noch viel zu verkaufen übrig, und so sei der Wunsch des Verkäufers, reich zu werden, erfüllt. Das Gezwungene dieser Auffassung springt von selbst in die Augen.

5) Gerhard, Etrusk. u. campanische Vasenbilder T. XXI.

6) Vgl. oben Kap. II S. 56.

7) Auf einer Vase des Pamphaios, früher bei Campana, jetzt im Louvre, s. Brunn, Künstlergeschichte II S. 725 n. 20. Löschcke a. a. O. S. 7.

8) S. oben Kap. II S. 56. Arch. Zeit. 1851 T. 30.

9) Euphronios S. 45. Den weiteren Aufstellungen des Verfassers und namentlich seiner Unterscheidung von „kyklischer“ und „antithetischer“ Komposition bin ich freilich aufser Stande zu folgen.

dies that man auf dreifache Weise. Entweder wurde einfach durch Erweiterung des alten Typus, durch Hinzufügen von Nebenfiguren und dergleichen, eine zweite meist gleichzeitig gedachte Scene geschaffen, oder es wurden zwei verschiedene, demselben Sagenkreis angehörige Typen zusammengestellt, oder endlich zu dem alten Typus wurde als Pendant eine ganz neue Scene aus demselben Mythenkreise zum ersten Mal bildlich gestaltet.

Das erste Verfahren befolgt z. B. Euphronios bei seiner Geryoneusvase[10]). Während die Vorderseite das alte Schema des Zweikampfes zeigt, wird auf der Rückseite die Herde des Geryoneus, die auch bereits auf dem Kypseloskasten und einer chalkidischen Vase[11]) neben den Kämpfenden dargestellt war, durch Iolaos und andere Genossen des Herakles weggetrieben. Ähnlich verfährt derselbe Euphronios mit dem Troilostypus[12]). Schon die um Rücksicht auf Zeit und Ort unbekümmerte archaische Kunst hatte sowol mit dem Typus der Flucht als dem der Tötung des Troilos die zur Hilfe herbeirückenden Troer vereinigt; dies ist der Fall auf der Vase des Klitias und Ergotimos (M. d. I. IV 55); auf der Vase bei Gerhard (A. V. III 223) ist der Kampf bereits entbrannt, und auf der Münchener Hydria (M. d. I. I. 34) beschiefsen die troischen Bogenschützen und Lanzenkämpfer von Ilions Zinnen den Achilleus, während in dem Thore das Gespann des zu Hilfe eilenden Hektor erscheint. Euphronios, der strenger an Zeit und Ort sich bindet, trennt die Troer ab und benutzt sie zu einer eigenen der Darstellung der Vorderseite gleichzeitig gedachten Scene; während dort Achilleus den Troilos zum Altar schleift, sehen wir auf der Rückseite die Troer sich rüsten. In ähnlicher Weise wird der Typus des Ringkampfes von Peleus und Thetis bei seiner Verwendung zum Schmuck der Schalen erweitert. Schon in der archaischen Kunst werden

---

[10]) Mon inéd. publ. par la société française de l'Institut arch. pl. 16—17. Wiener Vorlegebl. Ser. V T. 3. Klein a. a. O. S. 27.

[11]) Gerhard A. V. 105. 106.

[12]) Gerhard A. V. 124—126. Wiener Vorlegebl. Ser. V T. 6. Klein a. a. O. S. 79. Den dort gemachten Versuch, die einzelnen Troer in der Rüstungsscene der Rückseite zu benennen, halte ich nicht für glücklich.

symmetrisch neben der Hauptgruppe fliehende Nereiden angebracht; ja dieselben gehören vielleicht schon zum ursprünglichen Typus. Jetzt wird die Zahl derselben erheblich vermehrt und auch auf die Rückseite ausgedehnt, wo als Zielpunkt ihrer Flucht in der Regel Nereus dargestellt ist. So auf der frühen Schale im britischen Museum, wo aufser den fliehenden Nereiden auch Hermes als Träger eines göttlichen Befehls an Nereus auf der Rückseite erscheint[13]), ferner auf den Trinkschalen des Duris[14]) und des Hieron[15]). Den Endpunkt der Entwickelung repräsentiert dann die attische Schale aus Kameiros[16]), auf welcher um das den Ringkampf darstellende Innenbild herum ein Bilderstreifen mit fliehenden Nereiden läuft, während auf der Aufsenseite die Zweikämpfe des Herakles mit Kyknos und des Diomedes mit Aineias dargestellt sind, Kämpfe, die beide das mit einander gemeinsam haben, dafs der intervenierende Gott, hier Ares dort Aphrodite, von dem siegreichen Kämpfer selbst angegriffen wird.

Beispiele für das zweite, wie wir oben schon sahen, bereits der schwarzfigurigen Vasenmalerei geläufige Verfahren, Zusammenstellung zweier demselben Sagenkreise entnommener, oft inhaltlich eng zusammengehöriger Darstellungen sind sehr häufig; und zwar werden sowol die alt überlieferten als die erst kürzlich entstandenen Typen in dieser Weise gruppiert. So stellt Hieron einmal das Parisurteil mit dem Raub der Helena[17]), ein ander Mal den Raub der Helena mit deren Wiedergewinnung durch Menelaos zusammen[18]). Brygos hat eine Vase mit lauter auf attische Lokalmythen bezüglichen d. h. also

---

[13]) Br. Mus. 828*, Gerhard A. V. III 178—179. Overbeck VII 4.

[14]) Im Louvre, früher Campana IV 702. Wiener Vorlegeblätter Ser. VII 2.

[15]) O. Jahn, Vasensamml. König Ludwigs 369. Wiener Vorlegebl. Ser. A. Taf. I.

[16]) *Journal of philology* 1877 *t.* A.

[17]) Gerhard, Trinkschalen und Gefäfse I 11. 12. Overbeck X 4, XIII 3. Wiener Vorlegebl. Ser. A Taf. V.

[18]) *Gazette archéologique* 1880 *pl.* 7. 8.

erst im fünften Jahrhundert entstandenen Darstellungen geschmückt[19]). Das Innenbild zeigt Poseidon und Aithra[20]), das Aufsenbild die Entsendung des Triptolemos auf der einen, die Sage von der Erichthoniosschlange und den neugierigen Kekropstöchtern auf der anderen Seite. Denn dafs diese von Gerhard[21]) angedeutete Erklärung das Richtige trifft, kann zwar ein Blick auf das Bild lehren, mag aber, da dieselbe von ihrem Entdecker selbst aufgegeben, von Andern einer ernstlichen Prüfung nicht wert gehalten und jetzt sogar fast vergessen ist, hier ausführlicher erörtert worden.

Am rechten Ende der Darstellung erblicken wir eine riesige Schlange, die mit weit aufgerissenem Rachen sich eilig nach links fortzubewegen scheint. Ihr gewaltiger Leib zieht sich unter dem Henkel hin, greift sogar noch weit in die Darstellung der Rückseite ein und endet erst zwischen dem jugendlichen Krieger (Eumolpos) und dem Mädchen mit den Fackeln (Hekate) in einen spitzen Schweif. Hinter dem Jüngling steht ein viereckiger Gegenstand, der wohl füglich nichts anderes sein kann, als ein Kasten, welcher doch mit dem Auszug des Triptolemos in keine auch noch so entfernte Beziehung gebracht werden kann. Da nun überdies der Leib der Schlange an einer Stelle durch diesen Kasten verdeckt wird, so ist es, meine ich, klar, dafs Schlange und Kasten zusammen gehören und dafs wir uns nach der Intention des Künstlers die Schlange aus dem Kasten herauskommend denken sollen. Schon dieser eine Umstand würde ausreichen, die Deutung auf Erichthonios zu sichern. Vor der Schlange her laufen, offenbar von ihr verfolgt, zwei Mädchen

19) Gerhard, Trinkschalen und Gefäfse Taf. A B. A. d. I. 1850 tav. d'agg. G. Welcker, Alte Denkmäler III T. XII. Wiener Vorlegebl. Ser. VIII T. 2, zuletzt besprochen von Heydemann Iliupersis S. 11 und Urlichs d. Vasenmaler Brygos S. 3.

20) Diese Deutung scheint mir durch den Vergleich mit Gerhard A. V. T. XII gesichert. Die jetzt beliebte, auf Panofka (Arch. Zeit. 1850 S. 187) und O. Jahn (bei Heydemann a. a. O. S. 12) zurückgehende Deutung auf Poseidon und Salamis steht im Zusammenhang mit der im Texte zurückgewiesenen Deutung der einen Seite auf den Kychreus-Mythos.

21) Gerhard a. a. O. S. 20.

mit Blumen in den Händen, die neugierigen Kekropstöchter Herse und Aglauros. Ihnen entgegen eilt mit besorgten Gebärden die Hände ausstreckend ein drittes Mädchen Pandrosos; in dem Gemach, aus dem sie herauskommt, sitzen neben einander ein bärtiger Mann und ein noch etwas knabenhaft aussehender Jüngling. Dieser streckt, wie Pandrosos, den heranfliehenden Mädchen beide Arme entgegen, jener erhebt erstaunt und erschrocken die Hand. Der Mann ist der Vater Kekrops, der Jüngling sein Sohn Erysichthon, den sich also Brygos und vielleicht auch die Volkssage bei diesem Ereignis noch lebend denkt. Ich glaube, dafs damit den Anforderungen, die man an die Probabilität einer Deutung stellen kann, hinreichend genügt ist, auch wenn wir über das eine oder das andere Detail keine Aufklärung geben könnten. Schwierigkeiten machen nämlich die stilisierten Blüten, welche die beiden Mädchen in den Händen tragen, und die Ranken und Palmetten, welche von dem Hals und Leib der Erichthoniosschlange auszugehen scheinen. Dieser Umstand veranlafste O. Jahn zu der Annahme, dafs die Mädchen beim Blumenpflücken von der Schlange überrascht worden wären und dafs wir es mit einer im Übrigen spurlos untergegangenen Version des Kychreus-Mythos zu thun hätten. Indessen scheint es mir die weitaus naheliegendste und einfachste Annahme, dafs die Erichthoniosschlange von Zweigen und Blumen überdeckt in der Kiste lag und dafs die Mädchen neugierig die Zweige aufhoben und nun noch in den Händen halten. In der Litteratur kann ich diesen Zug freilich augenblicklich nicht nachweisen; aber sollten in einer so einfachen Sache wirklich litterarische Nachweise für nötig erachtet werden?

Der dritte der oben aufgezählten Fälle, freie Erfindung eines Pendants zu einem alten Typus, ist weitaus der seltenste: er stellt an das Erfindungsvermögen des Künstlers die gröfsten Anforderungen. Ein sicheres Beispiel dafür glaube ich in einer Schale desselben Malers Brygos anführen zu können[22]). Die

[22]) Mon. e. Ann. d. Inst. 1856 T. XIV. Wiener Vorlegebl. Ser. VIII Taf. 3. Vgl. Heydemann a. a. O. S. 10. Urlichs a. a. O. S. 4.

ihrer Füfse zeigt — das Gemach verlassen, aber noch einmal wendet sie den Kopf zurück und streckt mit einer Gebärde des Abscheus und Entsetzens die Arme gegen Paris aus. Es sind also sehr verschiedene Empfindungen, welche das Eintreten des Paris bei den im Gemache Anwesenden erregt: helle unverhohlene Freude bei der Hausfrau, Zweifel und Bedenken bei dem Hausherrn, Neugierde bei dem einen, Entsetzen bei dem zweiten Mädchen. Urlichs sieht den Moment dargestellt, wo Paris von Aineias geleitet in den Palast des Menelaos eintritt, eine Scene, für welche die moderne Archäologie eine unbegreifliche Vorliebe hat, während sie der antiken Kunst fast völlig fremd geblieben ist und das aus guten Gründen. Die Frau also ist nach Urlichs Helena, der Mann Menelaos, die Dienerinnen Elektra und Panthalis, oder auch die Schwester der Helena, Timandra, und eine Dienerin Euopis (nach der Hieronvase). Aber ist es denkbar, dafs jemals ein antiker Künstler, und nun gar ein Künstler des fünften Jahrhunderts, diesen Vorgang so dargestellt habe? Wie kann Helena, mag auch die Liebesleidenschaft beim Anblick des Paris noch so jäh und mächtig in ihr auflodern, so aller Sitte und Scham vergessen, dafs sie aufspringt und dem Fremdling die Hand reicht — dem Fremdling, dessen Namen und Herkunft sie noch nicht einmal kennt, — denn man weifs doch, dafs eine Handreichung bei den Griechen ganz etwas anderes ist, als bei uns, dafs sie nicht etwa eine conventionelle Form der Bewillkommung, sondern eine Liebkosung ist, die sich nur nahe und lange Befreundete erweisen. Und nun vergleiche man die Haltung der Helena auf anderen Darstellungen des fünften Jahrhunderts, z. B. auf den beiden Hieronvasen mit dem Raub der Helena, man beachte, wie sie dort scheu und fast züchtig dem Verführer folgt, und man wird zugeben müssen, dafs ihr Gebaren auf dieser Vase dem antiken Beschauer nicht naiv, sondern unanständig erschienen wäre. Nicht minder anstöfsig ist aber auch das Benehmen des vermeintlichen Menelaos. Wie sonderbar mufs es jeden Griechen berühren, dafs er den Fremdling nicht bewillkommt[23]); welche Verletzung der Pflicht

[23]) Wie Urlichs aus der Haltung des angeblichen Menelaos schliefsen

der Gastfreundschaft; denn er kann doch jetzt noch nicht wissen, welche Gefahr ihm der Ankömmling bringt. Und ist es ferner erhört, dafs fremde unbekannte Ankömmlinge statt in den Saal in das Frauengemach geführt werden? denn dieses ist doch auf der Vase wie durch die arbeitenden Mädchen so namentlich durch die an der Wand hängende Haube der Hausfrau deutlich genug charakterisiert. Seltsam mufs es auch berühren, Aineias und Paris ohne Waffen ohne Reisehut in der Fremde umherirren zu sehen, während wir beide auf den sicheren älteren Darstellungen vom Raub der Helena entweder in völliger Rüstung, oder mit Petasos und Schwert oder Lanze[24]) finden. Und nun gar das Gebaren der einen „Dienerin". Sie mufs mit übernatürlichem Scharfsinn begabt sein, um gleich beim ersten Anblick dem Paris anzumerken, dafs er gekommen ist, ihre Herrin zu entführen. Diesen Bedenken gegenüber wird wohl die Urlichs'sche Deutung aufzugeben sein. Nicht in den Palast des Menelaos, sondern in sein Vaterhaus tritt hier Paris ein. Seine Mutter Hekabe eilt ihm freudig entgegen; Priamos aber steht zweifelnd. In ihm kämpft die Vaterliebe mit der Furcht vor dem Schicksalswort, dafs Paris ihm und seinem Volk Verderben bringe. Die beiden Mädchen sind Töchter des Priamos. Unverkennbar ist Kassandra, die, da sie Paris zurückkehren und jetzt das Verderben gewifs sieht, das Gemach verlässt mit allen Zeichen des Schreckens und Entsetzens. Das spinnende Mädchen ist nicht näher charakterisiert. Möglich, ja wahrscheinlich, dafs Brygos hier Polyxena darstellen wollte, deren Gestalt in anderen Sagen am meisten ausgebildet und deren Tod eng mit Ilions Fall verknüpft ist. Die Gestalt aber, welche hinter Paris schreitet und ihn ins Vaterhaus zurückführt, ist Niemand anders, als Aphrodite selbst; Brygos hat ihr mit Absicht

---

kann, dafs er „mit königlicher Würde die Pflicht des Gastfreundes übe", ist mir unverständlich.

[24]) An der ausländischen Kleidung und den Lanzen erkennt der ältere Miltiades die Dolonker als Fremde. Herodot VI 35 *ὁρέων τοὺς Δολόγκους παριόντας ἐσθῆτα ἔχοντας οὐκ ἐγχωρίην καὶ αἰχμὰς προσεβώσατο καί σφι προσελθοῦσι ἐπηγγείλατο καταγωγὴν καὶ ξείνια.*

der Helena. An Stelle der Helena setzt er Briseis, an Stelle des Aineias den einen Herold, Talthybios. An Stelle des Paris müfste also Eurybates treten; da ihm aber die im Typus gegebene Haltung des Paris, die Art, wie er Helena an der Hand fafst und den Kopf nach ihr umwendet, für einen Herold nicht geziemend erscheinen mochte, so setzt er an Stelle des zweiten Herolds Agamemnon selber, wobei ihm, wie Brunn (A. d. I. 1858 p. 375) scharfsinnig hervorhebt, die Iliasstelle *A* 184

*ἐγὼ δέ κ' ἄγω Βρισηΐδα καλλιπάρῃον*
*αὐτὸς ἰὼν κλισίηνδε, τὸ σὸν γέρας*

zu statten kam. Was in der Ilias nur gedacht wird, ist hier als wirklich geschehen angenommen und dargestellt, bekanntlich eine öfter beobachtete Erscheinung[22]). Nun hatte aber Hieron für die eine Seite nur drei, für die andere fünf Figuren. Um die Symmetrie herzustellen, nimmt er aus der Gruppe *πρεσβεία* die eine Figur, den Diomedes, auf die andere Seite hinüber, und es wird nun diesem die Haltung des Aineias gegeben; so schreitet nun Diomedes hinter Talthybios her, dreht aber den Kopf zu der Gruppe der anderen Seite zurück und leitet so die Aufmerksamkeit des Beschauers zu der Rückseite über, wo ja in der That das Zelt des Achilleus, freilich in einem späteren Moment, als Ort der Handlung vorauszusetzen ist. Von dieser Darstellung der Hieronvase ist nur noch ein Schritt zu der Trinkschale des britischen Museums[29]), auf welcher mit der Gruppe der von zwei Herolden weggeführten Briseis der trauernd dasitzende und von Diomedes und Phoinix getröstete Achilleus, also Elemente aus dem Typus der *πρεσβεία*, zu einer Scene vereinigt sind.

Schon das allmähliche Aufkommen solcher Zusammenstellungen von Scenen mufs uns davor warnen, eine allzu sehr zu-

[28]) Das bekannteste Beispiel ist die von Aischylos im Anschlufs an *X* 551 erfundene Wägung von Hektors Leichnam, die aus Aischylos in spätere Kunstdarstellungen eindringt, vgl. Kap. IV.

[29]) Br. Mus. 831. Gerhard, Trinkschalen und Gefäfse Taf. E. F. Overbeck, Her. Gall. XVI 3.

gespitzte Pointe, eine gar zu feine Beziehung in die Auswahl und Gruppierung der Darstellungen zu legen. Wie ja überhaupt das Gesuchte und Zugespitzte dem einfachen und schlichten Geist des fünften Jahrhunderts widerspricht, so dürfen wir am wenigsten tiefe und versteckte Gedanken bei schlichten attischen Werkmeistern voraussetzen.

Anders lautet das Urteil von Brunn. Nach seiner Anschauung, die er vor kurzem im dritten Heft seiner Troischen Miscellen (Ber. d. bayer. Akad. d. Wissenschaften 1880 S. 167 f.) ausführlich dargelegt hat, haben die Vasenmaler in der Auswahl und Zusammenstellung der Scenen einen Tiefsinn und einen Gedankenreichtum entwickelt, wie Pindar in seinen Oden und die Tragiker in ihren Chorgesängen (s. Brunn a. a. O. S. 185) teils wirklich teils nach der Meinung einer jetzt glücklich überwundenen Interpretationsmethode gezeigt haben. Wir werden von Brunn belehrt: erstens S. 184, dafs „die Vasenmaler nicht jede beliebige Scene des troischen Krieges (und also doch auch der übrigen Sagenkreise) darstellten, selbst wenn dieselbe an sich in der Schilderung eines epischen Dichters die Elemente für eine künstlerische Konception darbot, sondern in ähnlichem Sinn wie die Tragiker mit Umsicht und im Hinblick auf die Gesamtentwicklung des Sagenkreises dasjenige auswählten, was über die äufsere Gestaltung der Darstellung hinaus der Phantasie eine reichere Anregung bot“ oder, wie der Lehrsatz an einer anderen Stelle S. 186 in kürzerer Formulierung lautet, „dafs nur Kern- und Knotenpunkte der Sage in der älteren und mittleren Vasenmalerei eine typische Geltung erlangt haben“. Wir lernen zweitens S. 185, dafs derselbe feine poetische Sinn auch in der Verbindung verschiedener Scenen auf einem und demselben Gefäfse in nicht geringerem Mafse vorauszusetzen ist, dafs dabei nicht etwa reine Willkür, sondern (wenigstens bei sorgfältiger ausgeführten Gefäfsen) ein einheitlicher zusammenfassender Grundgedanke mafsgebend war, dafs zwar ausnahmsweise auch die Scene der einen Seite die fast unmittelbare Fortsetzung der anderen bildet, dafs aber in den weitaus meisten Fällen der Zusammenhang nicht in dem Stofflichen des Inhaltes, sondern in poetischen Beziehungen

anderer Art zu suchen ist, Beziehungen, bei denen es sich zumeist um dieselben einfachen Gesetze der poetischen Analogie handelt, nach denen Pindar und die Tragiker die Thaten, Schicksale und Situationen ihrer Helden durch verwandte Thaten, Schicksale und Situationen in ein helles Licht zu setzen lieben. Das Beobachten dieser beiden Grundsätze ist das Merkmal der „höheren, mit klassischem Ausdruck als divinatio bezeichneten Kritik"; der niederen Kritik, die auch S. 185 als banausischer Standpunkt bezeichnet wird, gehen sie ab. Da hier von hochangesehener Seite Anschauungen vertreten werden, die den in diesen Abhandlungen niedergelegten Beobachtungen diametral entgegengesetzt sind, da sie aufserdem direkt an eine gegen mich gerichtete Polemik anknüpfen, so kann ich nicht umhin, sie hier einer eingehenden Prüfung zu unterziehen. Es wird dabei, da bei so total verschiedenen Grundanschauungen eine Verständigung kaum zu hoffen ist, wenigstens eine scharfe Präzisierung des Gegensatzes herauskommen.

Es wird sich empfehlen zuerst mit Brunns zweitem Lehrsatz zu beginnen, auf dessen systematische Behandlung er freilich vorläufig verzichtet hat, für den er aber einige Beispiele anführt. Hier wo uns greifbare Resultate vorgelegt werden, dürfen wir hoffen, für den Wert der höheren Kritik durch eingehende Prüfung derselben den besten Mafsstab zu finden. Beginnen wir mit der von Brunn im Anhang unter dem Titel „eine Achilleis" besprochenen (jetzt im Louvre befindlichen) Trinkschale des Duris[30]). Das Innenbild stellt Eos mit der Leiche des Memnon dar, auf beiden Aufsenbildern ist je ein Zweikampf, beide Mal in Gegenwart zweier Götter, dargestellt. Die einzelnen Figuren sind durch Beischriften bezeichnet. Hier dringt Aias unter dem Beistand der Athena mit langem Speer auf Hektor ein, der aufs Knie gesunken ihm das Schwert zu seiner Verteidigung entgegenstreckt, während Apollo bereits zu seinem Schutze herbeieilt. Dort flieht Alexandros vor Menelaos. Artemis steht auf Seiten

---

[30]) Fröhner, *Choix de vases grecs* pl. 2—4. Wiener Vorlegebl. Ser. VI Taf. 7.

des Alexandros, hinter Menelaos kommt eiligen Schrittes eine Göttin herbei, sie allein von allen Figuren der Vase ohne Namensbeischrift. Sie ist mit Haube, Chiton und Himation bekleidet, in der linken Hand hält sie eine Blume, mit der Rechten fafst sie die rechte, das Schwert haltende Hand des Menelaos, als wolle sie dieselbe festhalten und am Stofs verhindern, ein Umstand, den Brunn übersehen hat. Zwei Kämpfe der Ilias also, und zwar obendrein die beiden einzigen Zweikämpfe, die auf Grund gegenseitiger Herausforderung inmitten der beiden zuschauenden Heere stattfinden, die beide nicht zu Ende gekämpft, sondern in dem Augenblick unterbrochen werden, als sich das Glück des Kampfes auf Seiten des Achäers neigt. Bedarf es für solche Zusammenstellung noch einer besonderen Rechtfertigung? ist aber nicht damit auch alles gesagt, was Duris durch diese Parallelisierung ausdrücken wollte? Ich weifs nicht, ob die höhere Kritik diese beiden Zweikämpfe der Ilias für Kern- und Knotenpunkte der Sage hält, die der Phantasie eine reichere Anregung darbieten. Brunn spricht sich darüber nicht aus, da er aus anderen Gründen die Deutung verwirft; freilich basiert dieselbe auf den zweifellos echten und intakten Namensbeischriften, „aber", so sagt Brunn, „in einem Kunstwerk mufs in erster Linie das, was sich in den künstlerischen Motiven klar ausspricht, für die Erklärung bestimmend sein, und kein beigefügter Name vermag die Bedeutung einer in klaren Zügen dargestellten Handlung zu verändern, auf unserer Vase aber sind", meint Brunn, „die Unterschiede, die wir in den Zweikämpfen des Aias mit Hektor und des Menelaos mit Paris bei Homer finden, so bedeutend, dafs es auch bei der Annahme des gröfsten Mafses künstlerischer Freiheit nicht mehr möglich ist, in den beiden Bildern eine Darstellung der durch die Beischriften bezeichneten homerischen Scenen anzuerkennen. Andererseits kommen wir immer mehr davon zurück, wo eine solche Übereinstimmung fehlt, zu dem Auskunftsmittel zu greifen, dafs eben der Maler einer anderen, uns nicht mehr zugänglichen Version gefolgt sei. Denn diese andere Version würde hier im Grunde einer Vernichtung der Substanz der homerischen Dichtung gleich kommen. Das

für den vorliegenden Fall im Einzelnen nachzuweisen", so schliefst Brunn, „halte ich für überflüssig, genug, dafs eine Deutung der Bilder auf Grund der Inschriften nicht möglich ist." Ich kann mich diesen Sätzen gegenüber darauf beschränken, auf die treffenden Bemerkungen von Luckenbach a. a. O. S. 517 zu verweisen, der richtig und schön zeigt, wie die Darstellung in allem Wesentlichen allerdings mit der Ilias übereinstimmt, und mehr als eine Übereinstimmung im Wesentlichen haben wir bei Kunstwerken des fünften Jahrhunderts überhaupt nicht zu erwarten. Hinzuzufügen ist nur, dafs Duris sehr mit Absicht dem Hektor ein grofses, recht in die Augen springendes Schwert gegeben hat. Es ist dasselbe, das nach dem Zweikampf Aias als Geschenk erhält und mit dem er sich später den Tod giebt. Es wäre also doch nicht so ganz überflüssig gewesen, wenn Brunn uns im einzelnen nachgewiesen hätte, warum eine Deutung der Bilder auf Grund der Inschriften nicht möglich sei. Bis jetzt scheint mir dieser Nachweis noch nicht erbracht, während die Unhaltbarkeit der in den troischen Miscellen aufgestellten neuen Erklärung ohne grofse Mühe gezeigt werden kann. Diese neue Deutung sieht in den Bildern der Aufsenseite hier den Kampf des Achilleus mit Kyknos, dort den mit Hektor dargestellt, diesen im Beisein von Thetis und Artemis, jenen im Beisein von Athena und Apollo. Hierdurch treten die Darstellungen der Aufsenseite in Zusammenhang mit dem Innenbild und „die Verherrlichung des Achilles in seinen drei berühmtesten Kämpfen ist also das Grundthema, das gewissermafsen in trilogischer Gliederung entwickelt wird" oder auch „zu den beiden Aufsenbildern als Strophe und Antistrophe wird das Innenbild als Epode hinzugefügt." Und dieselben Kämpfe habe ja auch Pindar Ol. II. 145 zusammengestellt; gewifs, und auch Isthm. IV. 49, nur dafs dort noch Telephos hinzukommt. Bei dieser Auffassung wird nur ganz aufser Acht gelassen, dafs die Gegenwart der Götter auf seiten des Fallenden und des Fliehenden jedem Beschauer die Garantie für die Rettung der Bedrohten giebt; denn die dem Tode unrettbar Verfallenen verläfst der Gott (*λίπεν δέ μιν Φοῖβος Ἀπόλλων*). Allein Kyknos und Hektor fallen doch beide. Ganz unmöglich endlich ist die

Deutung der unbenannten Göttin auf Thetis; wie sollte sie dazu kommen, den Achill an der Tötung des Kyknos zu verhindern?

Und noch ein Wort über die voreilige Annahme falscher Namensbeischriften. Wenn man auf dem banausischen Standpunkt steht, in den attischen Vasenmalern *βάνανσοι*, freilich solche des fünften Jahrhunderts zu sehen, die aus ihrem Homer und der ganzen bunten Heldensage mit freier Hand schöpfen, ohne viel nach geheimen Bezügen zu fragen, so wird mans begreifen, dafs auch einmal, wenn auch verhältnismäfsig selten, eine falsche Namensbeischrift mit unterläuft[31]). Wenn man aber dem attischen Vasenmaler eine geistige Thätigkeit zuschreibt, wie dem tragischen Dichter bei Abfassung einer Trilogie, so ist es mir völlig unbegreiflich, wie überhaupt den Figuren falsche Namen beigeschrieben werden konnten. Denn entweder schreibt der Maler selbst die Namen: wie ist es dann möglich, dafs er seine eigenen tiefen Gedanken vergessen hat? Oder er läfst sie durch einen Gehilfen schreiben: dann frage ich aber, wie kommt dieser zu total falschen Bezeichnungen und wie ist es möglich, dafs ein Maler vom Schlage des Duris es zuläfst, dafs die Schöpfungen seines poetischen Sinnes durch die Dummheit und Nachlässigkeit eines Gehilfen vernichtet werden[32])? Warum schult und beauf-

---

[31]) In den sehr seltenen Fällen, wo falsche Namensbeischriften sicher nachgewiesen sind, hat es damit meist seine eigene Bewandnis. Wenn auf der bekannten Amphora (Raoul Rochette M. I. LXXI 2, Overbeck Her. Gall. XIII 7) die Namen TEVAMON und TEVKPOS vertauscht sind, so erklärt sich das aus dem gleichen Aussehen der drei ersten Buchstaben. Verschreibungen wie OHΣEYΣ statt ΠHIEVΣ (Stephani Compte rendu pour l'année 1877 V, 6), die ebenso gut auf ein Versprechen oder Verhören zurückgeführt werden könnten, begegnen uns Allen auch heute.

[32]) Auf diese Frage wird uns auch in den Troischen Miscellen II S. 95 (Sitzungsber. d. bayer. Akad. 1868) keine Antwort zu teil, wo es heifst: „Wir werden wenigstens als möglich zugeben müssen, dafs zuweilen eine fremde Hand die Inschriften hinzufügte, wenn es sich nicht etwa gar noch herausstellen sollte, worauf einzelne Spuren hindeuten, dafs es in den gröfseren Fabriken besondere Schriftmaler gab, wie heutzutage neben den Kupferstechern besondere Schriftstecher. Dadurch aber waren dem Irrtum und den Mifsverständnissen die Wege hinlänglich geebnet."

sichtigt er auch seine Leute nicht besser. Es ist doch gerade so, als wenn Sophokles es zuliefse, dafs sein Schauspieler in der Rolle des Aias die Maske des Herakles aufsetzte. Über diesen Punkt also erwarte ich Aufklärung von der höheren Kritik; denn ich für meine Person könnte mir ein solches Versehen, nur aus einem ganz heimtückischen Charakterzug des Duris erklären, der Vexierrätsel für die attischen Epheben bei ihren Symposien und für die höheren archäologischen Kritiker bei ihren Übungen malen wollte.

Das zweite Monument, auf das die höhere Kritik angewendet wird, ist die Iliupersis des Brygos[33]). Der unbefangene Betrachter glaubt in dem Innenbild nur eine hübsche Erfindung des Malers vor sich zu haben, eine Kredenzscene, wie sie für die Dekoration der Trinkschale so besonders pafst. Hier hat Brygos Briseis und einen Alten gewählt, der durch keine Namensbeischrift bezeichnet ist. Am wahrscheinlichsten ist es, dafs Phoinix gemeint ist, denn die aufgehängten Waffen deuten auf Krieg und werden am einfachsten als Andeutung eines Zeltes gefafst, und Briseis wird man sich ja auch am liebsten im Zelt des Achilleus vorstellen. Heydemanns Deutung (Iliupersis S. 27) auf Peleus wäre ja an sich möglich, und wenn der Name beigeschrieben wäre, müfsten wir uns mit ihr zufrieden geben, wobei es ganz gleichgültig ist, ob dieser Zug irgendwo in der Litteratur vorkommt oder nicht; genug, dafs Brygos sich gedacht hätte, dafs Briseis zuletzt nach Phthia zum Peleus kommt. Da aber der Name nicht beigeschrieben ist, so liegt es näher, sich Briseis da zu denken, wo sie die poetische Tradition und die Volksvorstellung zunächst kennen, im Zelt des Achilleus. Also Phoinix und Briseis hat Brygos hier als Innenbild gewählt, aber ebenso gut hätte er Achilleus und Briseis oder Neoptolemos und Hermione oder Menelaos und Helena oder jeden beliebigen troischen Heros mit seiner Gattin, Geliebten oder Mutter darstellen können. Zu der Aufsenseite, der Darstellung der Iliupersis, steht also das Mittelbild nur insofern in einer laxen

[33]) S. oben Kap. II S. 61—71.

Beziehung, als die Personen demselben Sagenkreis entnommen sind. So denkt der unbefangene Beschauer von seinem banausischen Standpunkt aus, die höhere Kritik aber erkennt vermittelst der ihr innewohnenden divinatio, dafs Briseis dem Peleus die Geschichte von Ilions Untergang erzählt; und „was sie erzählt, das sehen wir in dem Aufsenbilde wirklich dargestellt, und da Briseis es ist, welche es schildert, so tritt zugleich vor unsere Phantasie die Gestalt des Achilles, der zwar an dem Schlufse der Katastrophe nicht selbst, sondern nur durch seinen Sohn teil nahm, aber das Ende durch seine früheren Thaten vorbereitet hatte. So erweitert sich die Darstellung der Schale des Brygos von einer Iliupersis zur Idee einer ganzen und vollen Ilias". Man wird nicht umhin können, den Scharfsinn, der das Alles aus der einfachen Figur eines einschenkenden Mädchens mit der Beischrift Briseis herausliest, zu bewundern, auch wenn man nicht gerade den Standpunkt des Malers beneiden wird, der sich die bedenklichste und zweischneidigste Aufgabe gewählt hat, eine Erzählungsscene zu malen. In der That, wenn wirklich die attische Kunst im fünften Jahrhundert sich über die Aufgabe der Malerei so unklar war, so kann ich sie nur bedauern. Den Ausdruck der Erzählenden, den Eindruck des Erzählten wiedergeben, das kann und soll die Kunst und thut es in der bei ihr so beliebten Darstellung der Botenberichte, aber den Inhalt des Erzählten, den mufs der Zuschauer erraten, und ich glaubte immer, dafs die gute Kunst so wenig wie möglich zu erraten übrig lassen sollte. Wie liebenswürdig war nicht das Bild des Brygos, Briseis mit der ganzen Anmut eines attischen Mädchens schenkt dem Phoinix oder auch meinetwegen dem alten Peleus ein. Nun aber soll ich mir auf einmal vorstellen, dafs das Mädchen etwas erzählt — wovon ich durchaus Nichts sehe, denn weder spricht das Mädchen noch hört der Alte; ich soll mir aber auch vorstellen, was es erzählt, die Zerstörung Ilions und, wenn ich die Schale umkehre, sehe ich Episoden dieses Vorgangs dargestellt; noch mehr: bei dem Namen Briseis soll ich an Achilleus denken; und was soll ich nicht Alles! welch ein Gewirr von

halbfertigen Vorstellungen ist an Stelle des einheitlichen Bildes getreten; doch wahrlich nicht das Bild einer ganzen und vollen Ilias, sondern unklare Reminiscenzen. Warum mufste auch Brygos mir eine ganze Geschichte erzählen wollen, was er doch nimmermehr vermag; und warum mufste mir, da ers wenigstens so that, dafs man es nicht merkte, die höhere Kritik über seine Gedanken die Augen öffnen.

Ich kann diesen Gegenstand nicht verlassen, ohne um sichere Feststellung der Indicien zu bitten, an denen man erkennen kann, wann wir uns vorzustellen haben, dafs im Innenbild erzählt wird, was auf den Aufsenbildern dargestellt ist, und wann nicht. Soll ich mir z. B. denken, dafs auf der Theseusschale des Euphronios Theseus der Amphitrite die Abenteuer erzählt, die wir auf der Aufsenseite dargestellt sehen, oder dafs auf der Eurystheusvase desselben Meisters die Hetäre dem athenischen Mann den Mythos vom Herakles erzählt, oder auf der Satyrvase des Duris Chrysippos der Zeuxo von dem Satyrspiel an den letzten Dionysien oder Achilleus der Diomede von seinen jugendlichen Reitübungen in Phthia? Denn was sind diese Deutungen anders als die einfache Konsequenz jener neuen Erklärung der Brygosschale?

Vom Standpunkte dieser höheren Kritik aus bestreitet nun Brunn auch die zuletzt von mir (Thanatos S. 7) vertretene Deutung der Darstellung des Pariser Kraters[34]) auf den von Hypnos und Thanatos getragenen Sarpedon und hält an seiner eigenen, früher aufgestellten Deutung auf Memnon[35]) fest. Ich bekenne allerdings geglaubt zu haben, dafs Brunn seine damalige Argumentation längst aufgegeben habe, und ein näheres Eingehen auf die Einzelnheiten derselben nicht mehr am Platze sei; da er aber zu meiner Überraschung noch heute an derselben festhält und sogar die Geltung als höhere Methode für dieselbe beansprucht, so nötigt er mich, das Versäumte nachzuholen.

Auf dem schon oben (S. 95) gelegentlich erwähnten Krater ist auf der einen Seite die Gesandtschaft an Achill, auf der andern

[34]) M. d. I. VI 21. vgl. J. Lessing *de mortis apud veteres figura* p. 39. Luckenbach a. a. O. S. 619.

[35]) A. d. I. 1858 p. 372 s.

die von Hypnos und Thanatos getragene Leiche eines Kriegers dargestellt. Brunn erklärt also, dafs der Künstler nicht zwei unmittelbar auf einander folgende Scenen vereinigt habe, — dies geschehe überhaupt selten — sondern sich durch die poetische Analogie habe leiten lassen.

Der „Grundgedanke" der Vase wird nun folgendermafsen entwickelt:

*L' eccefso dell' ira del Pelide richiama sopra di se la vendetta divina; non vien espiata, se non colla morte del divino eroe.*

Brunn mag es mir verzeihen, wenn ich ihn schon hier unterbrechen mufs: „Das Übermafs des Zornes des Peliden ruft die göttliche Rache wach?" Wie seltsam! Waren es nicht die Götter selbst, die ihn zum Zürnen aufgestachelt und in seinem Groll unterstützt haben? Hat nicht Athena selbst zu ihm gesagt, als er den Agamemnon töten wollte *A* 211:

*ἀλλ' ἦ τοι ἔπεσιν μὲν ὀνείδισον ὡς ἔσεταί περ,*
*ὧδε γὰρ ἐξερέω, τὸ δὲ καὶ τετελεσμένον ἔσται·*
*καὶ ποτέ τοι τρὶς τόσσα παρέσσεται ἀγλαὰ δῶρα*
*ὑβριος εἵνεκα τῆσδε· σὺ δ' ἴσχεο, πείθεο δ' ἡμῖν.*

Hat ihm nicht seine Mutter, die zukunftskundige Thetis, selbst geboten *A* 421:

*ἀλλὰ σὺ μὲν νῦν νηυσὶ παρήμενος ὠκυπόροισιν*
*μήνι' Ἀχαιοῖσιν, πολέμου δ' ἀποπαύεο πάμπαν.*

Hat nicht Zeus selbst durch das Versprechen, den Troern Sieg zu geben, sich mit Achills Handlungsweise einverstanden erklärt? Und irgend eine Aufforderung, im Groll nachzulassen, hat doch weder Zeus noch Athena noch Thetis ihm zugehen lassen. Und nun sollen es die Götter selbst sein, die über ihn wegen des Zornes göttliche Strafe erhängen; also der Rat seiner Mutter Thetis selbst ist es, der ihm den Zorn und die Strafe der Götter zugezogen hat; und doch hat sie auch, als die Gesandschaft der Achäer kommt, keine Warnung und keinen Rat für ihren Sohn. Ist dies nicht in der That seltsam? Aber noch seltsamer ist die

auch Achill auf die Insel der Unsterblichen geleitet werden wird. Dies Alles liest man, wie gesagt, vermittelst der höheren Methode aus der Darstellung der Rückseite heraus, wenn dort Memnons Leiche gemeint ist.

Und wenn, wie ich behaupte, Sarpedons Leiche dargestellt ist? Dann geschieht das Wunderbare, dafs man die Brunnschen Sätze fast wörtlich auch auf Sarpedon anwenden kann, mit dem einzigen Unterschiede, dafs der Grundgedanke dann freilich nicht mehr die von Brunn aus verborgenen litterarischen Quellen ans Licht gezogene, sondern die oben angeführte, der Ilias wenigstens nicht widersprechende und dem Drama geläufige Auffassung ist, dafs Achilleus seine Hartnäckigkeit nicht durch den eigenen Tod, sondern durch den Verlust des liebsten Freundes büfst. Im übrigen aber pafst Brunns Ausführung vortrefflich auf Sarpedon: man höre nur: „Der Künstler hätte um den tragischen Knoten zu lösen, den Tod des Patroklos selbst darstellen können; er hat es aber vorgezogen, so zu sagen, die Phantasie des Beschauers zu befruchten, indem er demselben die letzte Heldenthat des Patroklos, den Sieg über Sarpedon, den Sohn des höchsten Gottes selbst, ins Gedächtnis rief, die verhängnisvolle Heldenthat, die zur unmittelbaren Folge den eigenen Tod des Patroklos hatte. Aber auch nicht diesen Sieg selbst hat uns der Künstler vor Augen stellen wollen. Als Sarpedon dem unerbittlichen Geschick zum Opfer gefallen ist (*N* 441), tritt er gewissermafsen in die ihm durch seine Abstammung von Zeus angeborenen Rechte ein, indem er heroische Ehren geniefst. Durch die Erinnerung an Patroklos tritt aber auch das Bild des Peliden vor die befruchtete Phantasie, wir erinnern uns, dafs das, was dem Sarpedon gebührt, auch dem gröfsern Freund seines Besiegers, obgleich er nicht von so vornehmer Geburt ist, zu teil werden wird. Und so stellt sich uns, indem wir Sarpedon in den Armen von Schlaf und Tod sehen, auch das Bild des Peliden vor die Phantasie, der, nachdem er sein Schicksal erfüllt hat, zum Aufenthalt der Seligen, auf die Insel Leuke, gebracht wird".

Nichts liegt mir natürlich ferner, als diese Betrachtung im Ernste zur Stütze meiner Deutung auf Sarpedon verwerten zu

wollen, obgleich dieselbe vor der Brunnschen wenigstens den Vorzug hat, dafs sie nicht im Widerspruch mit der Ilias und mit der Sagenanschauung des gesamten Altertumes steht. Ich will nur zeigen, dafs Betrachtungen, wie die von Brunn angestellten, sich leicht in jede beliebige Form giefsen lassen; gewifs der beste Beweis, dafs sie durchaus nur subjektive Geltung beanspruchen können. Für mich ist mafsgebend, dafs nur einmal in der Poesie Thanatos und Hypnos als Träger eines Toten auftreten, und zwar des Sarpedon, dafs bei dieser Gelegenheit ihr Auftreten als etwas ganz besonderes, als eine nur dem Sohne des höchsten Gottes zu teil gewordene Ehre, von dem Dichter besonders hervorgehoben wird. Wenn dem gegenüber Brunn daran festhalten will, dafs diese Einführung auf Volksvorstellung beruhen müsse, so verstehe ich nicht, wie der Dichter etwas Gewöhnliches und jedem Toten zu teil Werdendes als eine besondere Auszeichnung hervorheben kann[38]). Mir scheint, dafs doch der poetischen Bearbeitung der Sage ein gut Stück eigener Erfindung zugeschrieben werden mufs, welches von dem eigentlichen mythischen Gehalt wohl zu trennen ist; und dafs andererseits die Ilias den allerdominierendsten Einfluſs auf die Vorstellung des Volkes geübt hat, wird doch allgemein zugegeben. Ist es dann

38) Auch Kekulé (Deutsche Litteratur-Zeitung 1880 S. 382) bezweifelt „dafs eine solche vereinzelte dichterische 'Erfindung' eine derartige Bedeutung für die bildliche Darstellung erhalten haben könne, ohne dafs sie eben nur die Verwendung oder sehr leichte Umdeutung eines bereits vorhandenen mythologischen Substrats gewesen sei". Aber was ist denn der von der gesamten antiken Kunst und zwar schon der archaischen weitaus am häufigsten dargestellte Mythos, das Parisurteil, anders, als eben solche vereinzelte dichterische Erfindung und noch dazu recht jungen Datums, sicherlich jünger, als das Sarpedonlied? Auch kann ich mir kaum vorstellen, welcher Art das vom Dichter umgedeutete mythologische Substrat gewesen sein soll. Soll es wirklich Volksvorstellung gewesen sein, dafs Schlaf und Tod, zwei Personifikationen abstrakter Begriffe, die Toten in ihre Heimat tragen? Wie kommt es denn, dafs dieser Zug sonst nicht wiederkehrt, dafs Hera erst den Zeus daran mahnen mufs? Oder tragen sie nach dem Volksglauben ihn etwa zu den Inseln der Seligen? Aber was in aller Welt berechtigt uns, diese Vorstellung, von der sich in Ilias und Odyssee keine Spur findet, für so alt zu halten?

die Pariser Amphora und der Pariser Krater. Die attische Schale ist eine Kombination des Typus von Memnon und Eos mit dem Sarpedontypus; sie zu Grunde legen wäre dasselbe, wie die Recension eines Schriftstellers auf den interpoliertesten Kodex gründen. Dafs Übertragungen ähnlicher Art, wie diese, in der Vasenmalerei vorkommen, wird Brunn selbst nicht leugnen. Ich nenne nur als ein eklatantes Beispiel die schwarzfigurige Hydria mit dem Tod des Troilos, auf welcher der Typus von Neoptolemos und Astyanax für Achilleus und Troilos verwandt ist[41]). Ähnlich wird der (ursprünglich peloponnesische?) Typus, der die Entführung der Helena durch Theseus darstellt[42]), von Kachrylion auf Theseus und Antiope übertragen[43]). Der alte Typus, Herakles im Amazonenkampf[44]), ist auf einer im brit. Mus. befindlichen Vase Nr. 586 auf den Kampf desselben Heros mit zwei Kriegern, vielleicht den Molioniden, übertragen.

Allein nicht blofs wegen der Zusammenstellung mit der Gesandtschaft an Achilleus weist Brunn die Deutung auf Sarpedon zurück, sondern auch weil sie gegen den ersten seiner oben angegebenen Grundsätze verstöfst. Der Tod des Sarpedon könne überhaupt nicht dargestellt sein, denn er sei kein „Kern- und Knotenpunkt der Sage" und nur solche „gewinnen in der älteren und mittleren Vasenmalerei typische Geltung." Der Tod des Sarpedon sei „eine rein poetische epische Episode zur Verherrlichung des Patroklos", welche dessen Geschick „nur für einen Augenblick aufhalte, aber ohne eine entscheidende Bedeutung für den Fortschritt der Handlung" sei. Der Kampf gegen Memnon hingegen solle den Achilleus vor seinem Ende noch

---

[41]) M. d. I. I 34. Dafs in der That die Tötung des Troilos und nicht die des Astyanax gemeint ist, folgt mit absoluter Sicherheit aus dem Umstand, dafs die Scene vor der noch aufrecht stehenden und von troischen Kriegern besetzten Stadtmauer spielt, was bei einer Episode der Iliupersis undenkbar wäre. Welcker A. d. I. V p. 251. O. Jahn Telephos und Troilos S. 70.

[42]) Gerhard A. V. CLXVII.

[43]) Brit. Mus. Nr. 827. Brunn Künstlergeschichte II S. 702 Nr. 5; nicht publiziert.

[44]) Brit. Mus. Nr. 544. Lenormant et de Witte Él. céram. I 61 u. öfter.

einmal im vollen Glanze seines Heldentums zeigen, was nur dadurch erreicht werde, dafs ihm ein an Geburt, Rang und Tapferkeit durchaus ebenbürtiger Gegner gegenüberstehe.[45]) Unter diesem Gesichtspunkte sei denn auch die Memnonsage in ihren verschiedenen Phasen, besonders von der Vasenmalerei, seit früher Zeit behandelt und reich entwickelt worden. Wenn es nur nicht auch hier wieder möglich wäre, Brunns Behauptungen einfach umzukehren und zu sagen: das Auftreten des Memnon sei „eine rein poetische epische Episode", nur bestimmt, Achilleus' Geschick für einen Augenblick aufzuhalten, aber ohne entscheidende Bedeutung für den Fortschritt der Handlung, der Kampf gegen Sarpedon hingegen solle Patroklos vor seinem nahen Ende noch einmal im vollen Glanze seines Heldentums zeigen, indem ihm der an Geburt und Rang weitaus vornehmste Held, der auf dem Schlachtfeld von Troia kämpft, der Sohn des höchsten Gottes selbst, unterliege. Gerade wenn man eine Betrachtungsweise, wie die Brunnsche, anwendet, wird man eigentlich mit unerbittlicher Notwendigkeit zu dieser Konsequenz gedrängt. Denn giebt die nähere oder weitere Beziehung, in welcher die Ereignisse zu dem Hauptheldeu Achilleus stehen, den Mafsstab für ihre Geltung als „Kern- und Knotenpunkte der Sage" ab, wie das doch offenbar Brunns Anschauung ist, welcher Abschnitt der Ilias hat dann mehr Anspruch auf diesen Titel, als die gröfste Heldenthat seines Freundes Patroklos, die dieser in den Waffen des Achilleus verrichtet, bei der Zeus selbst nicht hindernd einzuschreiten wagt, die seinem Tod unmittelbar vorhergeht und das Wiedereingreifen des Achilleus in den Kampf sowie seine Versöhnung mit Agamemnon vorbereitet? Ohne Sarpedon würde das ganze Auftreten des Patroklos ohne eigentliche Wirkung sein; schon

---

[45]) Vgl. Overbeck Arch. Zeit. 1851 S. 346. „In Memnon nämlich tritt Achill zuerst ein völlig und in alle Wege ebenbürtiger Feind entgegen. Memnon ist, wie Achill, Sohn einer Göttin, Memnon in vollständiger hephaistischer Rüstung, wie sie auch Achill trägt, kurz der Kampf mit Memnon und seine Besiegung ist so sehr der Glanz- und Höhepunkt aller achilleischer Grofsthaten, dafs auf sie, da Troia einzunehmen, dem Sohne der Thetis nicht vergönnt war, nur noch sein tragischer Tod folgen konnte".

das fünfzehnte Lachmannsche Lied ist ohne diese Gestalt schwer denkbar; wie will man aber gar ohne sie fertig werden, wenn man in der Ilias ein einheitliches Gedicht oder, wie Brunn zu thun scheint, eine auf gemeinsamer poetischer Grundidee aufgebaute Reihe von Liedern sieht? Das Auftreten Memnon's ist hingegen in ganz eigentlichem Sinne eine Episode; denn sie ist der älteren Sage und der älteren epischen Poesie bekanntlich völlig fremd; der Dichter, der Thetis sagen läfst Σ 96

*αὐτίκα γάρ τοι ἔπειτα μετ' Ἕκτορα πότμος ἑτοῖμος*

hatte keine Ahnung, dafs erst noch ein weiterer „an Geburt Rang und Tapferkeit dem Achill durchaus ebenbürtiger Gegner auftreten müsse, um jenen vor seinem Ende noch einmal im vollen Glanze seines Heldentums zu zeigen." Als die Memnonsage poetisch gestaltet wurde, müssen die von Patroklos und Hektors Tod handelnden Lieder der Ilias wesentlich schon in der Form abgeschlossen vorgelegen haben, in der wir sie lesen. Denn für jeden einzelnen Zug der Memnonepisode bis zur Psychostasie hinab findet sich bekanntlich in jenem Abschnitt der Ilias das Prototyp; der Verfasser des Memnonliedes trägt nur, da er in der Weise der Nachdichter sein Vorbild noch überbieten will, die Farben stärker auf.[46]) Das Alles ist so oft beobachtet und ausgesprochen, dafs man einen Nachweis im Einzelnen an dieser Stelle nicht erwarten wird. Dafs aber auch in der späteren Periode

---

[46]) Anknüpfend an die Bemerkung von Lachmann, dafs die Verse Π 432—458, 666—683 das Werk eines Nachdichters seien, hatte ich Thanatos S. 5 gesagt, es sei möglich, dafs in diesem später hinzugefügten Zug eine Nachahmung des Memnonliedes vorliege; niemals ist es mir eingefallen, die Sarpedonepisode für jünger zu erklären als das Memnonlied. Ich verstehe deshalb nicht, wie Brunn S. 190 von einer „plötzlichen Wendung" und von einer „Einschränkung der Koncession auf die Rettung der Leiche des Memnon" sprechen kann, da überhaupt nur von dieser die Rede war. Wie aus den weiter unten im Text angestellten Erörterungen ersichtlich, bin ich indessen jetzt von dieser Anschauung zurückgekommen und mufs die von Lachmann athetierten Verse für ächt und alt halten. In Folge dessen glaube ich jetzt auch, dafs die Entführung des Memnon durch Eos der Ilias nachgebildet ist.

des Epos die Memnonepisode als nicht notwendig zum troischen Krieg gehörig betrachtet wurde, beweist das Fehlen derselben in der kleinen Ilias. Wie verträgt sich dies Alles mit ihrer Geltung als Kern- und Knotenpunkt der Sage?

Aber auch wer den Wert der troischen Helden nicht nach ihrer Beziehung zu Achilleus mifst, sondern der Meinung ist, dafs sie als selbständige Figuren im Lied der Dichter und in der Vorstellung des Volkes leben und zum Teil in der letzteren unabhängig von der Ilias und lange, bevor es troische Sagen gab, gelebt haben, auch ein solcher oder vielmehr gerade ein solcher wird über die Bedeutung des Sarpedon nicht im Zweifel sein, er wird wissen, dafs diese Gestalt der des Memnon mindestens gleichberechtigt gegenübersteht, ursprünglich sie sogar an Bedeutung überragte.

Sarpedon ist der Landesheros des südwestlichen Teiles der kleinasiatischen Küste, der Landschaften Karien und Lykien, ganz in demselben Sinne wie Telephos der von Mysien, Hektor der der Troas ist, der Geburt nach aber ist er beiden als Sohn des höchsten Gottes überlegen. Der homerischen Version, die ihn mütterlicherseits zum Enkel des Bellerophon macht, steht die hesiodeische[47]) gegenüber, die ihm die Europa zur Mutter, Minos und Rhadamanthys zu Brüdern giebt. Es kann sein, dafs das poetische Weiterbildung ist; wahrscheinlicher aber ist, dafs diese Version dieselben, ja höhere Ansprüche hat, für die ursprüngliche zu gelten, als die homerische; jedesfalls ward sie zur Volksvorstellung; denn Herodot, ein für karische und lykische Lokalsagen doch gewifs im höchsten Grade mafsgebender Ge-

---

47) Hesiod. fr. XXXIX Marksch. (schol. Il. *M* 292. schol. (Eur.) Rhes. 28.) Dafs die pragmatisierende Mythenforschung schon im Altertum den Sarpedon der Ilias von dem gleichnamigen Sohn der Europa unterscheiden zu müssen glaubt (schol. Rhes. 28), darf uns in der richtigen Auffassung des Sachverhalts nicht irre machen. Die Schwierigkeit mufste sich herausstellen, sobald man die Heroen *κατὰ γενεάς* ordnete; aber in der älteren Zeit scheint man unbefangen genug gewesen zu sein, sich mit der Annahme zu helfen, dafs Zeus seinem Sohne verliehen habe *ἐπὶ τρεῖς γενεὰς ζῆν* (Apollod. III 1, 2, 3). Vgl. Weil *Revue de philologie* IV 145.

währsmann, knüpft I 173 (vgl. VII 92) an diese Genealogie an und läfst Sarpedon von seinem Bruder Minos vertrieben nach Lykien fliehen, wobei, wie aus einer anderen Herodotstelle IV 45 ersichtlich, seine Mutter Europa ihn begleitet[48]). Veranlassung zu dem Bruderzwist gab nach Apollodor III 1, 2, 3 die Liebe zu einem schönen Knaben, der nach der einen Version Atymnios, — auch in der Ilias Name eines Lykiers — nach der anderen Miletos heifst. Ausführlich berichtet das Apollodor a. a. O. *οἱ δὲ* (Sarpedon und Miletos) *φεύγουσι καὶ Μίλητος μὲν Καρίᾳ προσσχὼν ἐκεῖ πόλιν ἀφ' ἑαυτοῦ ἔκτισε Μίλητον, Σαρπηδὼν δὲ συμμαχήσας Κίλικι πρὸς Λυκίους ἔχοντι πόλεμον, ἐπὶ μέρει τῆς χώρας, Λυκίας ἐβασίλευσε.* Hier erscheint also Sarpedon aufs engste mit der Gründungssage von Milet verknüpft, und diese Anschauung mufs als uralt betrachtet werden, auch wenn man die übrige Fassung der Sage, wozu ich übrigens keine Veranlassung sehe, für jüngern Ursprungs halten sollte. Ausdrücklich als Gründer von Milet wird Sarpedon auch von Strabo XII 573 genannt. Erst von Milet, also von Karien aus, erfolgt die Eroberung von Lykien, die er mit seinem Oheim Kilix[49]) gemeinsam unternimmt. Möglich, dafs es auch gerade diese Sage war, welche den Inhalt des aischyleischen Stückes *Κᾶρες ἢ Εὐρώπη* bildete[50]). So steht Sarpedon als eine selbständige, von dem

---

[48]) Man beachte, dafs auch Telephos nach der älteren Version mit seiner Mutter nach Mysien kommt.

[49]) Die Genealogie: Europa Kadmos Phoinix Kilix als Geschwister und Kinder des Agenor und der Telephassa bei Apollodor III 1, 1, 2 u. A. Abweichend schol. Apoll. B 178: Phoinix und Kassiopeia sind die Eltern von Kilix, Phineus, Doryklos; dieselbe Kassiopeia hatte dem Zeus den Atymnios geboren. Diese Genealogie stammt offenbar aus der andern Version der Sarpedonsage, so dafs dort Sarpedon sich mit dem Halbbruder seines Geliebten verbündet, vgl. O. Jahn, Entführung der Europa S. 30. Die dort angeführte Stelle des Clemens Romanus homil. V 13, dafs Zeus in Gestalt des Phoinix sich der Kassiopeia naht, erinnert aufs augenscheinlichste an den Alkmene-Mythos; und gerade einen solchen Lokalmythos in den Teilen des kleinasiatischen Festlandes, die der Insel Rhodos, der Heimat der Alkmene-Elektrone, gegenüberliegen, zu finden, ist im Zusammenhang der Beobachtungen von Wilamowitz über *Ἀλεκτρώνα* (Hermes XIV S. 457) nicht ohne Bedeutung.

[50]) Die Auffindung des Papyros Didot, der nach H. Weils scharf-

troischen Sagenkreise ganz unabhängige Gestalt mit seiner eigentümlichen Genealogie und seinem eigenen Mythenkreise da. Es ist evident, dafs Sarpedon der ältesten Sage vom troischen Krieg, d. h. der äolisch-lesbischen Form derselben, fremd gewesen ist; erst die Ionier[51]), vielleicht speziell die Milesier, haben

---

sinniger Entdeckung einige Verse aus dem Prolog dieses Stückes enthält hat in der jüngsten Zeit vielfache Besprechungen dieser Tragödie hervorgerufen (vgl. H. Weil *Un papyros inédit de la bibliothèque de M. Ambroise Firmin-Didot* in den *Monuments grecs publiés par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France*). Wenn man, wie Blafs (Rh. Mus. XXXV S. 85) mit Weils Zustimmung (*Revue de philologie* IV 145) thut, Vers 19 Τρώων liest, was dem überlieferten Τρῶαν allerdings am nächsten steht, dann mufs der Inhalt des Stückes, wie Blafs auch annimmt, die Sorge Europas um ihren vor Troia kämpfenden Sohn und ihre Klage um seinen Tod gewesen sein, dann ist es allerdings, wie derselbe Gelehrte annimmt, auch in hohem Grade wahrscheinlich, dafs in diesem Stück Thanatos und Hypnos mit der Leiche des Sarpedon auf der Bühne erschienen, und dann würden wir Brunns Ausführungen gegenüber uns einfach begnügen können, ihn auf dieses Stück zu verweisen; denn da nach seiner Anschauung die Vasenmaler in der Auswahl der Stoffe ähnlich verfahren wie die Tragiker, da er sogar meint, dafs die bekannte Stelle der aristotelischen Poetik über das numerische Verhältnis der aus der Ilias und aus den „kyklischen" Epen geflossenen Dramen „auch für die Archäologie ihre tiefe Bedeutung habe", so würde die Thatsache, dafs die Sarpedonsage dramatisch behandelt worden wäre, und nun obendrein von Aischylos, hinreichen, seine ganze Darlegung hinfällig zu machen. Dennoch habe ich im Texte dieses Argument deshalb nicht gebraucht, weil die Meinung von Blafs doch immer nur eine Hypothese, freilich die zunächst liegende und wahrscheinlichste ist, und weil mir die Einwände von Bücheler (Rh. Mus. XXXV S. 94) und Bergk (ebenda S. 248) — mit Ausnahme des chronologischen, über den ich urteile, wie Weil — doch immer der Erwägung wert erscheinen. Handelt es sich aber, wie Blafs und Bücheler meinen, nicht um den troischen Krieg, so wird man eben an die oben genannten Kriegszüge des Sarpedon gegen Lykien denken, das dem Kilix gehört und von fremden Scharen (Tlepolemos und seinen Rhodier?) bedroht wird; dann ist aber auch unbedenklich mit Bergk Τλώων zu schreiben.

[51]) Auf sprachlichem Gebiet hat die Sonderung des Äolischen und des Ionischen in den homerischen Gedichten nach Kirchhoffs Vorgang in mustergültiger Weise Hinrichs (*de homericae elocutionis vestigiis aeolicis, dissertat. inaug.* Berlin 1875) vorgenommen; auf sagengeschichtlichem Gebiete ist die Scheidung noch vorzunehmen, eine ebenso dringend gebotene wie dankbare Aufgabe. Auch hier hat Kirchhoff die Wege gewiesen.

als sie die äolische Heldensage übernahmen und weiterbildeten, diese ihnen geläufige Figur als Bundesgenossen der Troer eingefügt[52]); denn was für die Lesbier die Kämpfe mit der Troas, das waren für sie die Kämpfe mit den Lykiern und Kariern; und beide flossen zu einem grofsen einheitlichen Bilde, dessen Schauplatz Troia ist, zusammen. Es ist klar, dafs damals mit Sarpedon auch seine Lykier in die troische Sage aufgenommen wurden und damals zuerst die Gegner der Griechen als *Τρῶες καὶ Λύκιοι καὶ Δάρδανοι ἀγχιμαχηταί* zusammengefafst wurden; und gewifs war es auch damals, dafs der Hauptflufs Lykiens, Xanthos, seinen Namen hergeben mufste, um als zweiter bei den Göttern gebräuchlicher Name des Skamandros zu dienen[53]). Es bedarf übrigens kaum der ausdrücklichen Versicherung, dafs dieser sagengeschichtliche Vorgang lange vor die Entstehung der uns erhaltenen Gedichte fällt, dafs also die Sänger Sarpedon und seine Lykier bereits als integrierenden Bestandteil der Sage übernahmen.

Als eine ächt volkstümliche Gestalt wird Sarpedon endlich durch den ihm geweihten religiösen Kult erwiesen. Das *Σαρπηδόνειον* bei Xanthos bezeugt Appian (bell. civ. IV 78. 79); gerade dieser Umstand aber, dafs man in Lykien das Grab des Sarpedon besafs, während die Sage die Gräber der übrigen vor Troia gefallenen Helden in die Troas selbst setzt, wird wohl den ionischen Sänger zu der singulären Erfindung veranlafst haben, dafs Schlaf

---

52) Sehr merkwürdig ist der siegreiche Zweikampf des Sarpedon mit dem Herakliden Tlepolemos d. h. dem Vertreter der Dorer auf Rhodos (*Π* 628—669), ein Kampf also, wie der Dichter ausdrücklich hervorzuheben nicht unterläfst, zwischen einem Sohn und einem Enkel des Zeus. Sieht diese Episode nicht ganz aus, wie eine Lokalsage aus der Südwestecke Kleinasiens, deren Schauplatz ursprünglich gar nicht Troia, sondern Lykien ist, wenn sie auch jetzt unlösbar in den Zusammenhang jenes troischen Schlachtenbildes hineinverwebt ist?

53) So Hercher, Homerische Aufsätze S. 37 Anm. 4, von dessen Auffassung ich nur insofern abweiche, als ich die Einführung des Doppelnamens Xanthos nicht als das willkürliche Spiel eines Nachdichters, sondern als notwendige Konsequenz des oben geschilderten Vorgangs der Sagenentwicklung oder vielmehr Sagenverschmelzung ansehe.

und Tod die Leiche des Sarpedon vom Schlachtfelde weg nach Lykien tragen.

Aus ganz anderm Holz ist Memnon. Vergebens sieht man sich nach einem Volksstamm um, der ihn als seinen Heros verehrt [54]), vergebens nach einem Mythos, in dem er aufserhalb des Ramens des troischen Krieges handelnd auftritt. Fern im Osten an den Grenzen der bewohnten Erde, wo die fabelhaften Aithiopen wohnen, ist er zu Hause; ein Sohn der Eos, ein Märchenprinz vom Scheitel bis zur Sohle. Ganz eigentlich für den troischen Krieg erfunden unterscheidet er sich sehr wesentlich von den in der Sage selbst wurzelnden Heldengestalten. Und diese Erfindung fällt obendrein in eine sehr späte Periode der Sagenentwickelung. Der Boden, auf dem sie entstanden, ist die bereits poetisch sehr ausgebildete Sage. Schon oben ist gelegentlich darauf hingewiesen worden, dafs für die Memnonsage eine Reihe von Liedern unserer heutigen Ilias die Voraussetzung bilden; und das sind keineswegs blofs so alte Bestandteile, wie der Auszug und Tod des Patroklos, sondern auch so junge, wie die *Ὁπλοποιΐα*. Ja die ganze Einführung des Memnon setzt zu ihrer Motivierung die augenscheinlich späte Genealogie des troischen Königsgeschlechtes aus *Υ* 215—240 voraus. Dort heifst Tithonos, der Gemahl der Eos, den diese entführt hat (gerade wie in den Vorstellungen anderer Stämme, den Kleitos, Kephalos, Orion), Bruder des Priamos. Gewifs ist es ein sinnreicher Einfall, dafs der aus diesem Ehebündnis entsprossene Sohn aus dem Fabelland des Ostens den bedrängten Vettern in

---

54) Dafs später, vielleicht schon im 6. Jahrhundert, Memnon zum Repräsentanten der Bewohner des inneren Asiens, zuerst der Assyrer und später der Meder wurde, so dafs Aischylos seine Mutter (Eos?) geradezu als eine Kissierin bezeichnen konnte (Strabo XV 728), hat mit der älteren Sagenanschauung natürlich nichts zu schaffen. Ebenso wenig kommen die später an verschiedenen Lokalitäten vollzogenen Taufen auf den Namen des durch die Poesie berühmt gewordenen Helden hier in Betracht. Sein Grab verlegt noch Simonides (bei Strabo a. a. O.) nach Syrien; das Grab in der Troas, welches die spätere Zeit kennt, verdankt aber, wie vieles andere, der erst auf dem Boden des ausgebildeten Epos erwachsenen Lokallegende seine Entstehung (Strabo XIII 587. Paus. X 31, 6. Aelian hist. anim. V 1).

der zehn Jahre lang belagerten Stadt zu Hilfe kommt, aber ein Einfall, wie er nur auf dem Hintergrunde eines vollständig poetisch durchgebildeten Sagenkreises entstehen konnte, ein rechter Einfall eines Epigonen. Und recht epigonenhaft ist es auch, dafs die Dichtung nicht mehr im Stande ist, neue Motive zu erfinden, sondern nur die alten Motive in gesteigerter Form bei dieser ihrer jüngsten Schöpfung wiederholt, wobei allerdings die märchenhaften Übertreibungen dem Fürsten aus dem Wunderlande sehr gut zu Gesichte stehen. Wenn so Hektor und Sarpedon, ja Achilleus selbst die Farben herleihen müssen, ist es freilich kein Wunder, dafs das schliefslich zustande gekommene Bild eines der prächtigsten und blendendsten des ganzen troischen Sagenkreises ist. In der That hat das Gedicht von Memnon entschiedenes Glück gemacht[55]). Aber dafs man darüber das Original, den Sarpedon, vergessen oder vernachlässigt hätte, soweit ist es doch nie gekommen. Höchstens als gleichberechtigt stehen beide neben einander, wie auch nach dem

[55]) Brunn a. a. O. S. 201 denkt sich „die Sage von dem Ende und der Verklärung des Memnon" zuerst in der Volkspoesie entwickelt; doch habe sie „ihre abgerundete harmonische dichterische Ausgestaltung erst in der Äthiopis erhalten" und sei „von hier aus in den Kreis künstlerischer Darstellungen aufgenommen worden". Wenn das Lied von Memnon ursprünglich unabhängig von dem Amazonenkampf und der Iliupersis bestanden hat, was ja an sich möglich, vielleicht sogar wahrscheinlich ist, so kann dies nur in der Form eines Epyllions von der Art des älteren Nostos der Odyssee und der Telemachie der Fall gewesen sein. Allein ich kann mir nicht denken, dafs der Inhalt dieses Epyllions sich von dem der späteren Äthiopis wesentlich unterschieden oder weniger die Spuren der Nachahmung getragen haben könne, als diese. Das oben über die späte Entstehung Bemerkte würde dann einfach Wort für Wort auch von diesem Epyllion gelten. Die „abgerundete harmonische dichterische Ausgestaltung", die ein Arktinos, oder wer sonst der Verfasser der Äthiopis war, mit der Sage vorgenommen hätte, könnte sich dann auch nicht wesentlich von der Operation der letzten Odysseebearbeiter unterschieden haben, d. h. es wäre ein Zusammenarbeiten verschiedener kleiner Epen gewesen, bei dem am Inhalt so gut wie nichts, an der Form verhältnismäfsig wenig geändert worden wäre. Warum aber diese „Ausgestaltung in der Äthiopis" erst vorausgegangen sein mufste, ehe die Sage in den Kreis künstlerischer Darstellungen aufgenommen werden konnte, ist mir völlig unverständlich.

hübschen Einfall des Aristophanes, die Götter den Todestag beider durch Trauer und Fasten begehen: nub. 621

*πολλάκις δ' ἡμῶν ἀγόντων τῶν θεῶν ἀπαστίαν,*
*ἡνίκ' ἂν πενθῶμεν ἢ τὸν Μέμνον' ἢ Σαρπηδόνα κτλ.*

Auch von dieser Seite her läfst sich also nicht erkennen, welches Vorrecht Memnon vor Sarpedon gehabt haben sollte; im Gegenteil, je früher man sich jenen bildlichen Typus entstanden denkt, desto ausschliefslicher wird der Anspruch des Letzteren.

Noch ist eines weiteren Einwandes, den Brunn gegen die Deutung auf Sarpedon macht, zu gedenken; er sagt S. 186 „Wenn schon der um so viel bedeutsamere Tod des Patroklos zu einer sehr schwachen, fast nur durch die Beziehung auf Achill bedingten künstlerischen Entwickelung gelangt ist, so ist für den Tod des Sarpedon (der nur eine Episode zur Verherrlichung des Patroklos sei s. oben S. 112), eine stärkere Betonung in der Kunst sicher nicht zu erwarten". Seltsam; einige Seiten vorher hat uns Brunn belehrt (S. 176) „dafs die Darstellungen von Memnons Tod diejenigen vom Tode des Achilleus bei weitem überragen". Nun ist es aber doch gewifs Brunns Meinung, dafs der Tod des Achilleus noch ein weit bedeutsameres Ereignis sei, als der des Memnon. Worin unterscheidet sich denn nun das Verhältnis, wie es Brunn zwischen den Darstellungen von Memnons und Achilleus' Tode voraussetzt, von demjenigen, das sich bei meiner Deutung für die Darstellungen von Sarpedons und Patroklos' Tode ergiebt?

Ich darf hoffen, durch die bisherigen Erörterungen den Nachweis geführt zu haben, dafs gerade eine Betrachtungsweise, wie die von Brunn angestellte, die Deutung auf Sarpedon nicht nur nicht ausschliefsen, sondern sie vielmehr in hohem Grade stützen würde. Damit soll jedoch keineswegs gesagt sein, dafs ich die Richtigkeit oder die Berechtigung einer solchen Betrachtungsweise ohne weiteres anerkenne; vielmehr mufs ich bekennen, dafs ich einige Zweifel nicht unterdrücken kann. Es mag an mir liegen, aber ich bin wirklich aufser Stande, mir einen klaren

kurz abgefertigt: obgleich Achills Teilnahme von entschiedenster Wichtigkeit sei, habe sich auch (?) hier die Vasenmalerei auf die Erziehung bei Cheiron und auf Abschied und Auszug beschränkt.

So bleiben also nur die drei oben aufgezählten Vorgänge übrig; worauf gründet sich nun gerade bei diesen dreien der Anspruch, für Kern- und Knotenpunkte der Sage zu gelten? Die Motivierung für die beiden ersten haben wir eben gehört, weil sie die durch den Ratschluſs des Zeus gewollten Ausgangspunkte des ganzen Krieges seien, das heiſst das Resultat der Beratung des Zeus und der Themis. Nun, ob der Ringkampf des Peleus und der Thetis überhaupt in den Kyprien erwähnt war, bleibt zunächst diskutabel. Man verstehe mich recht, die Sage ist sehr

---

Aristarch zu jener Stelle richtig bemerkt; aber ebenso sicher ist es, daſs gerade jene Iliasstelle der Keim ist, aus dem sich jene Anschauung entwickelt hat. An den beiden Stellen, wo die Sage für uns zuerst auftritt, bei Pindar und Pherekydes, erscheint gleichzeitig die Motivierung: Peleus habe das Kind zu Cheiron gebracht, nachdem Thetis ihn verlassen habe. Pind. Pyth. VI 21 *τά ποτ' ἐν οὔρεσι φαντὶ μεγαλοσθενῆ | Φιλύρας υἱὸν ὀρφανιζομένῳ Πηλεΐδᾳ παραινεῖν.* Pherekydes — denn dieser ist, da aus ihm sowol der Anfang wie der Schluſs des von Peleus handelnden Abschnittes nachweislich geflossen ist (de Apollodori bibl. p. 67), auch für diesen Teil unbedenklich als Quelle anzusehen — erzählt bei Apollodor III 13, 6, 2 *Θέτις . . . νήπιον τὸν παῖδα ἀπολιποῦσα πρὸς Νηρηΐδας ᾤχετο, κομίζει δὲ τὸν παῖδα πρὸς Χείρωνα Πηλεύς.* Wenn sich die Vasenmaler dieses Zusammenhangs nicht immer mehr klar bewuſst sind und zuweilen bei der Übergabe des kleinen Achilleus an Cheiron Thetis noch gegenwärtig sein lassen (z. B. Gerhard A. V. III 71. 183. Benndorf Griech. u. sicil. Vasenbild. XLI 1), so ist man deshalb noch lange nicht berechtigt, eine andere Sagenversion als Quelle für die Vasenmalerei anzunehmen; vielmehr erklärt sich die Gegenwart der Thetis hinlänglich aus dem oben im ersten und namentlich im Eingang des zweiten Kapitels Bemerkten. Von den hesiodeischen Katalogen steht fest, daſs sie die Hochzeit des Peleus und der Thetis ausführlich schilderten, (fr. 93 Markscheff.), aber auch auf die früheren Schicksale des Peleus eingingen und namentlich seine Vermählung mit Polydore berichteten (fr. 94), gerade wie Apollodor-Pherekydes III 13, 4. Demnach ist es nicht unwahrscheinlich, daſs dies Gedicht, wie öfter, so auch für diese Sage die gemeinsame Quelle von Pindar und Pherekydes war; und was die Kunstdarstellungen betrifft, so hat es mindestens den gleichen Anspruch, für die Quelle derselben zu gelten, wie die Kyprien.

alt, und einzelne Stellen der Ilias (Σ 84. 432) lassen auch schliefsen, dafs sie poetisch in einem Liede behandelt war; aber bei dem Schweigen des Proklos ist es fraglich, ob und in welcher Weise der Verfasser der Kyprien das Lied benutzt habe; er konnte den Ringkampf gerade so gut ignorieren, wie es der Dichter von Ω 60 thut, einer Stelle, die vielleicht jünger als die Kyprien und mit direkter Beziehung auf dieselben gedichtet ist. Und das Urteil des Paris? ob sich die Vasenmaler dabei wirklich der Beratschlagung der Themis und des Zeus aus dem Proömium der Kyprien erinnert haben? Sonderbar, mit Figuren geizt doch gerade die archaische Kunst nicht, aber niemals sind Zeus und Themis zugegen, wie man doch erwarten sollte, wenn die Vasenmaler an jene Episode, durch welche das Parisurteil zum „Knotenpunkt der Sage" wird, gedacht hätten. Erst auf Vasen des vierten Jahrhunderts finden wir beide gegenwärtig[59]), aber inzwischen hatte auch Euripides (Helena 40. Orest. 1642) die Erinnerung an jene Stelle aufgefrischt. Und endlich Troilos: „Für den äufseren Verlauf des Krieges, sagt Brunn, bildet des Troilos' Tod doch nur eine Episode ohne nachhaltige Bedeutung. Selbst die Angabe, dafs das Schicksal Trojas mit dem Tode des Troilos vor erreichter Mannbarkeit aufs Engste verknüpft war[60]), würde die Bevorzugung dieser Scene von Seiten

[59]) Stephani C. R. 1861 T. 3. Wiener Vorlegebl. Ser. A. T. XI.

[60]) Brunn meint offenbar die aus Plautus Bacchides 954 bekannte Version, die aber den Tod des Troilos konsequenter Weise an eine ganz andere Stelle, nämlich nach dem des Hektor, verlegt, also von der Erzählung der Kyprien total verschieden ist. Zuletzt hat Kiefsling in den Analecta Plautina (ind. schol. Gryph. 1878 p. 16) scharfsinnig diese Sagenform behandelt. Überzeugend wird dort nachgewiesen, dafs jenes Spielen mit der troischen Sage Plautus bereits in seiner Vorlage, dem Δὶς ἐξαπατῶν des Menandros, vorfand, und dafs Letzterer damit dieselbe griechische Tragödie parodierte, welche das Vorbild für die Andromacha aechmalotis des Ennius gewesen ist, und mit Recht wird darauf hingewiesen, dafs dieselbe Sagenversion auf dem von O. Jahn (Telephos und Troilos und kein Ende. Taf. 2) und Schreiber (M. d. I. X 22, 2) publicierten rotfigurigen Vasenbilde strengen Stiles vorliege. Allein mag man nun die von mir vertretene Anschauung, dafs auf Vasen des fünften Jahrhunderts die jungen vom gleichzeitigen Drama geschaffenen Sagenformen noch nicht vorkommen, teilen oder nicht, in diesem Falle wird wohl niemand sich zu der Be-

hört weder grofser Scharfsinn noch grofse Belesenheit dazu, jede beliebige Episode des troischen Sagenkreises als einen Kern- und Knotenpunkt, der der Phantasie eine reichere Anregung bietet, zu erweisen. Ich denke, ob und welche Gesetze über der Auswahl der einzelnen Scenen walteten, das werden wir vielleicht jetzt überhaupt noch nicht, auf diesem Wege aber nie erkennen, denn gewifs war es nicht die Reflexion der Künstler über die tiefen Bezüge des Mythos, die dafür mafsgebend war. Es will mir scheinen, dafs wir dem Sinne der Alten um so näher treten, je mehr wir die Dinge nehmen, wie sie sich geben, je unbefangener wir uns an den Werken der Unbefangenen freuen, je williger wir aber auch die Grenzen unseres Erkennens gestehen. Solche schillernden und kokettierenden Bezüge, wie sie Brunn sowol in der Auswahl der einzelnen Scenen sucht wie in ihrer Verbindung, würden weder dem Erfinder grofse Ehre machen, noch würde für uns das Unglück allzu grofs sein, wenn wir sie nicht verstünden. Das Jagen nach diesen Bezügen artet gar zu leicht aus in ein geistreiches Spiel, und von da bis zu dem Rebusraten einer gewissen Richtung, auf die wir uns gewöhnt haben, mit Verachtung herab zu sehen, ist nur ein Schritt. Nach diesem Allen wird man es begreiflich finden, wenn ich bis jetzt weder Neigung noch Beruf fühle, aus den Schranken der „niederen Methode" herauszutreten, um mich an dem kühnen Fluge der „höheren, mit klassischem Ausdruck als *divinatio* bezeichneten Kritik" zu beteiligen.

## IV.

# DAS ATTISCHE DRAMA UND DIE VASENMALEREI DES FÜNFTEN JAHRHUNDERTS.

Der oben S. 28 aufgestellte Satz, dafs die vom Drama geschaffenen Sagenversionen entweder überhaupt nicht oder nur in ganz vereinzelten Fällen auf die gleichzeitige Kunst und insbesondere auf die gleichzeitige Vasenmalerei Einfluſs geübt haben, bedarf, da er der herrschenden Ansicht widerstreitet, einer näheren Erläuterung. Die Begründung desselben ist indessen deshalb etwas unerquicklich, weil, so oft man auch die Darstellungen auf rotfigurigen Vasen strengen Stiles auf das Drama zurückführen hört, ein ernsthafter Versuch, diesen Zusammenhang zu beweisen, fast nie gemacht wird, und es in der Regel vielmehr dem Leser überlassen bleibt, sich die Gründe für eine solche Zurückführung selbst zu suchen. Ich muſs mich unter diesen Umständen darauf beschränken, ein par einzelne Fälle, teils solche, in denen der Einfluſs des Dramas besonders zuversichtlich behauptet und geglaubt worden ist, teils solche, in welchen das Urteil wirklich schwanken kann, ausführlicher zu erörtern. Natürlich handelt es sich dabei in erster Linie um Aischylos, da die beiden anderen groſsen Tragiker auf die Vasenmalerei bis 445 schon aus chronologischen Gründen nur einen geringen Einfluſs gehabt haben könnten.

Ich beginne mit der „tragischen Ilias". Bekanntlich haben übereinstimmend G. Hermann und Welcker die drei aischyleischen

Titel *Μυρμιδόνες*, *Νηρηίδες* und *Φρύγες ἢ Ἕκτορος λύτρα* zu einer Trilogie zusammengestellt, die mit der Teilnahme des Patroklos am Kampfe begann und mit der Lösung des Hektor endete, also in ihrem Inhalt den Büchern *Π—Ω* der Ilias entsprach. Es ist ferner bekannt, dafs sich auf eben diese Trilogie die Verse 912 bis 915 der Frösche des Aristophanes beziehen:

*Πρώτισια μὲν γὰρ ἕνα γέ τινα καθῖσεν ἐγκαλύψας*
*Ἀχιλλέα τιν' ἢ Νιόβην τὸ πρόσωπον οὐχὶ δεικνύς,*
*πρόσχημα τῆς τραγῳδίας, γρύζοντας οὐδὲ τουτί.*
. . . . . *ὁ δὲ χορός γ' ἤρειδεν ὁρμαθοὺς ἄν*
*μελῶν ἐφεξῆς τέτταρας ξυνεχῶς ἄν· οἱ δ' ἐσίγων.*

Also im Anfang eines Stückes safs Achilleus während der langen Parodos des Chores mit verhülltem Antlitz auf der Bühne. Nach der Angabe des Scholiasten waren es die *Φρύγες*, also das dritte Stück der Trilogie, und man wird zugeben, dafs der um seinen liebsten Freund in stummen Schmerz versunken dasitzende Achilleus nicht nur an sich ein sehr passendes dramatisches Motiv, sondern auch das passendste Gegenstück zu der von Aristophanes in demselben Vers erwähnten Niobe ist. Mit dem Aristophanesscholiasten stimmt die vita des Aischylos überein, aus der wir nur noch lernen, dafs der Parodos als Prolog ein kurzes Gespräch zwischen Achilleus und Hermes voranging: *ἐν δὲ τοῖς Ἕκτορος λύτροις Ἀχιλλεὺς ὁμοίως ἐγκεκαλυμμένος οὐ φθέγγεται πλὴν ἐν ἀρχαῖς ὀλίγα πρὸς Ἑρμῆν ἀμοιβαῖα.* Nun sagen aber die jüngeren Scholien *εἰκὸς τὸν ἐν τοῖς Φρυξὶν Ἀχιλλέα ἢ Ἕκτορος λύτροις ἢ τὸν ἐν Μυρμιδόσιν, ὃς μέχρι τριῶν ἡμερῶν οὐδὲν φθέγγεται.* Dafs letztere Bemerkung hier in einen ganz falschen Zusammenhang geraten ist und sich ursprünglich auf die drei Tage lang stumm am Grabe ihrer Kinder sitzende Niobe bezieht, lehrt, wie G. Hermann festgestellt hat, die Vergleichung mit der schon erwähnten Aischylosvita, die eben auf unser Scholion in reiner und vollständiger Gestalt zurückgeht; von den Myrmidonen aber steht dort kein Wort. Schon dies ist bedenklich; aber, wie wenig glaublich ist es auch, dafs Aischylos das erste und das dritte Stück genau mit derselben

Situation, dem verhüllt und schweigend dasitzenden Achilleus habe beginnen lassen! Soll sich der Schmerz um den selbstverschuldeten Verlust[1]) des Freundes genau in derselben Weise äufsern, wie der Zorn über die entführte Briseis? Ich dächte, wenn irgendwo, so wäre hier eine Steigerung nötig gewesen. Der Achilleus des ersten Teiles der Ilias zürnt und schilt um Briseis, das ist menschlich richtig; Niobe nach dem Verlust ihrer Kinder, Achilleus bei Patroklos' Tod versinken in ein dumpfes Hinbrüten, in dem sie der Aufsenwelt vergessen; und diesen höchsten Trumpf sollte Aischylos schon gleich beim ersten Stück der Trilogie ausgespielt haben? Diese und ähnliche Erwägungen haben G. Hermann, Nauck u. A. dahin geführt die Worte *τὸν ἐν Μυρμιδόσιν* für ein thörichtes und ganz unglaubwürdiges Einschiebsel zu erklären, dem ebenso wenig Glauben beizumessen ist, als der Versicherung der Scholien zu V. 1400, dafs der notorisch euripideische Vers *βέβληκ' Ἀχιλλεὺς κτλ.* aus denselben Myrmidonen des Aischylos sei.

Anders urteilt Brunn. Schon in den Ann. d. Inst. 1858 p. 366 hält er nicht nur an der Nachricht, dafs auch im Anfang der Myrmidonen Achilleus verhüllt auf der Bühne gesessen habe, fest, er schliefst aus den bildlichen Darstellungen sogar, dafs auch im mittleren Stück der Trilogie, den Nereiden Achilleus genau so dagesessen habe, so dafs also alle drei Stücke genau mit demselben Bühnenbilde begonnen haben würden; und auf derselben Voraussetzung kann es doch auch nur beruhen, wenn Brunn neuerdings wieder im dritten Heft seiner Troischen Miscellen S. 179 mit Entschiedenheit erklärt, dafs „die Darstellungen der Wegführung der Briseis, der Gesandtschaft an Achill, weiter die Darstellungen der Waffenübergabe an Achill, sowie der Lösung des Hektor, in denen die typische Gestalt des erzürnt (?) dasitzenden Achilleus konstant wiederkehrt, in bestimmter Weise auf Aischylos als Quelle hinweisen".

---

[1]) Dafs Aischylos die Sache so darstellte, beweist bekanntlich das schöne Fragment 135, namentlich die Schlufsworte *τἀδ' οὐχ ὑπ' ἄλλων ἀλλὰ τοῖς αὐτῶν πτεροῖς ἁλισκόμεσθα.*

Dafs der Achill in den Briseisdarstellungen aus dem Typus der *πρεσβεία* einfach entlehnt ist, wurde oben S. 96 gezeigt und kann doch auch nur Brunns Meinung sein, da die Wegführung der Briseis doch weder in der „tragischen Ilias" noch in einem andern aischyleischen Stück vorkam. So können wir uns also gleich zu den schon oben S. 95 in anderem Zusammenhang besprochenen Darstellungen der Gesandtschaft an Achilleus wenden, auf denen dieser allerdings mehr oder minder verhüllt dazusitzen pflegt. Ich finde es nun zwar nirgends bei Brunn ausdrücklich ausgesprochen, mufs es aber nach dem ganzen Zusammenhang seiner Darlegung annehmen, dafs er die Myrmidonen für die poetische Quelle dieser Darstellungen hält und somit die Ansicht G. Hermanns teilt, nach welcher die Gesandtschaft an Achilleus den ersten Teil dieses Stückes ausmachte. Auf wie schwachen Füfsen die Annahme steht, dafs im Beginn dieses Stückes Achilleus verhüllt und schweigend dasafs, ist oben gezeigt worden. Allein auch diese weitere Annahme, dafs in dem Stück die *πρεσβεία* vorgekommen sei, ist keineswegs über allen Zweifel erhaben. Kein Fragment weist auf diese oder eine ähnliche Scene hin; es giebt für dieselbe überhaupt nur zwei Anhaltspunkte; einmal die Annahme, dafs die Myrmidones des Accius im wesentlichen eine Übersetzung des gleichnamigen aischyleischen Stückes seien, dann die Bemerkung der späten byzantinischen Scholien zu Aristophanes Fröschen 1264 *Φθιῶτ' Ἀχιλλεῦ κτλ. τοῦτο ἀπὸ τῶν πρέσβεων πρὸς Ἀχιλλέα Αἰσχύλος ἐποίησεν.* Was zunächst letzteren Punkt betrifft, so sind die parodierten Verse Worte des Chores und zwar aus der Parodos. Somit können die hier genannten *πρέσβεις* nicht die Gesandten des Agamemnon, es müssen die Delegierten der Myrmidonen sein. Dies sah G. Hermann Opusc. V p. 140. Damit ist aber diese Notiz vollständig in Ordnung, und es ist weder nötig noch gerechtfertigt, mit G. Hermann anzunehmen, dafs aufser den *πρέσβεις* der Myrmidonen noch die des Agamemnon aufgetreten seien und dafs dies vom Scholiasten verwechselt worden sei; eine solche Verwechslung anzunehmen, haben wir in keiner Weise Veranlassung; aber als Zeugnis für das Vorkommen der *πρεσβεία* in

den Myrmidonen lassen sich die Worte dann freilich nicht mehr verwerten.

Was aber die Myrmidones des Accius betrifft, so hege ich trotz G. Hermanns schöner Auseinandersetzung starke Zweifel, ob sie mit den *Μυρμιδόνες* des Aischylos etwas anderes gemein haben als den Namen. Keines der Fragmente weist darauf hin, dafs der Tod des Patroklos vorkam; die meisten beziehen sich auf die *μῆνις* des Achilleus. Fr. I Ribb. zeigt, dafs Antilochos Person war, wie auch in den Myrmidonen des Aischylos; aber dort verkündet er den Tod des Patroklos, während er hier den zornigen Achilleus zu beruhigen sucht, also eine lange vor dem Auszug des Patroklos liegende Scene. Mit fr. II, der Drohung des Achilleus abzufahren,

*classis trahere in salum* [*me*] *et vela ventorum animae immittere*

hat G. Hermann die Worte verglichen, die Achilleus in der Ilias (*I* 359) an die Gesandtschaft richtet, und auf dieser Übereinstimmung beruht auch lediglich die Annahme, dafs die *πρεσβεία* in dem Stücke vorgekommen sei. Indessen ganz zwingend ist dieser Schlufs nicht; auch in der Streitscene mit Agamemnon im ersten Buch *A* 169 droht Achilleus

*νῦν δ' εἶμι Φθίηνδ', ἐπεὶ πολὺ φέρτερόν ἐστιν*
*οἴκαδ' ἴμεν σὺν νηυσὶ κορωνίσιν,*

und dem Wortlaut nach schliefst sich das Fragment des Accius weder an die eine noch an die andere Stelle so eng an, dafs sich hieraus entscheiden liefse, welche das Vorbild war. Ebensowenig ist es notwendig, dafs fr. IV

*Quodsi ut decuit stares mecum aut meus te maestaret dolor,*
*iam diu inflammari Atridae naves vidissent suas,*

von Achilleus zu Aias gerade bei Gelegenheit der Gesandtschaft gesprochen wird. Die Schilderung der *πρεσβεία* in der Ilias bietet hierfür keine Parallelstelle. Denkbar wäre, dafs Achilleus

diese Worte unmittelbar nach dem Streit an einen Genossen richtete; dann liefse sich Ilias *A* 231 vergleichen:

δημοβόρος βασιλεὺς, ἐπεὶ οὐτιδανοῖσι ἀνάσσεις.
ἦ γὰρ ἂν, Ἀτρεΐδη, νῦν ὕστατα λωβήσαιο.

Denkbar wäre auch, dafs sie gar nicht dem Achilleus gehörten, zumal dessen Zorn sich nur gegen den einen Atriden richtet. Den übrigen Fragmenten aber würde jeder, der ohne vorgesetzte Meinung an sie herantritt, gewifs unbedenklich in der Streitscene ihren Platz anweisen. Namentlich läfst fr. VIII *regnum tibi permitti malunt? cernam, tradam exercitum*[2]) doch kaum eine andere Auffassung zu, als die, dafs es Worte des Agamemnon sind; im höchsten Zorn kann dem Agamemnon dieser natürlich nur ironisch gemeinte Ausruf entfahren, etwa in einer Weiterbildung der Worte *A* 288 f. Worte des Achilleus sind fr. III und VI; das erstere *mea facta in acie obliti* würde in denselben Gedankenzusammenhang gehören wie *A* 165—168, das zweite *tua honestitudo Danaos decepit diu* würde in einer Rede wie *A* 225 eine passende Stelle haben; auch als Schmähung des Agamemnon gegen Kalchas wäre es denkbar; fr. V

*iram infrenes, obstes animis, reprimas confidentiam*

kann Nestor sagen entsprechend den Iliasversen *A* 282

αὐτὰρ ἔγωγε
λίσσομ' Ἀχιλλῆα μεθέμεν χόλον.

Es würde vermessen und dem nächsten Zweck dieser Betrachtungen nicht entsprechend sein, wollte ich über den Inhalt des Stückes weitere Betrachtungen anstellen. Es kam mir nur darauf an, zweierlei festzustellen, erstens: keines der

---

[2]) Wie die Änderung Merciers: *cernant* geduldet werden kann, ist mir unverständlich. Nonius 261, 64 führt die Stelle zum Beweise dafür an, dafs *cernere* in die Bedeutung von *cedere* übergehen könne. Der Sinn ist also: „Wenn sie lieber dir den Oberbefehl übertragen wollen, nun gut, so will ich abdanken und dir die Heere übergeben". Was ist an diesem Gedanken oder an dieser Fassung auszusetzen?

Fragmente berechtigt zu der Annahme, dafs der Tod des Patroklos vorkam; zweitens: selbst ob die Gesandtschaft an Achilleus vorkam, ist durchaus unsicher; man kann mit demselben und vielleicht sogar mit besserem Rechte den einzelnen Fragmenten in der Streitscene zwischen Achill und Agamemnon und den unmittelbar darauf folgenden Verwickelungen ihren Platz anweisen[3]). Dafs aber der Tod des Patroklos in den Myrmidonen überhaupt nicht vorgekommen sein kann, wird zu einer an Gewifsheit grenzenden Wahrscheinlichkeit erhoben durch den Umstand, dafs diese Katastrophe den Inhalt einer andern Tragödie desselben Dichters bildete, nämlich der Epinausimache. Dies ist seltsamer Weise noch nicht erkannt oder, nachdem es ausgesprochen war[4]), bestritten worden, weil man sich durch die Gleichsetzung der Myrmidonen des Accius mit dem gleichnamigen Stück des Aischylos den Blick getrübt hatte. Eine unbefangene Betrachtung der Fragmente kann zu keinem anderen Resultate führen: fr. I wird von Nonius 233, 16 als Beleg dafür citiert, dafs *anima significat iracundum vel furiosum, unde et animosi dicuntur iracundi.* Es lautet

*ut nunc cum animatus iero, satis armatus sum,*

Worte des Achilleus, als er sich in den Kampf stürzt, um die Leiche seines Freundes zu retten; er hat keine Waffen, die hat Hektor erbeutet, sein Zorn ersetzt ihm die Rüstung. Wie matt ist das, wenn man sie, wie O. Ribbeck (Römische Tragödie S. 357), in eine Scene setzt „in welcher die leidenschaftliche Ungeduld Achills (der nicht warten kann, bis ihm seine Mutter die ersehnten Waffen bringt) von einem ruhigeren Freunde z. B. Antilochos noch hin-

---

[3]) Denkbar wäre, dafs das Stück mit der Streitscene begonnen und mit der Gesandtschaft an Achilleus geendet, also *A—I* der Ilias entsprochen hätte, wie man es für den Agamemnon des Ion voraussetzt.

[4]) Nieberding *de Iliade a L. Attio in dramata conversa*, Gymnasial-Programm von Conitz 1838 p. 12 erkannte zwar richtig, dafs das Stück den Auszug und Tod des Patroklos enthielt, liefs es aber schon mit dem Zweikampf zwischen Hektor und Aias beginnen und erst mit Hektors Tod oder gar dessen Lösung schliefsen.

gehalten wurde", wie matt ist es, wenn er ohne Nötigung, wie sie sich bei unserer Annahme durch die Gefahr der Freundes-Leiche ergiebt, so spricht, wie matt, wenn seinem Worte nicht die That folgt. Fühlte denn Accius gar nicht, zu welch leerem Prahler dadurch Achilleus wurde? Schon dies ist eigentlich ausreichend, um Ribbecks Annahme zu widerlegen, dafs nicht der Tod des Patroklos, sondern der des Hektor, ja sogar noch die Lösung von Hektors Leiche den Inhalt des Stückes gebildet habe. Dazu kommt der Titel Epinausimache, mit welchem auf der capitolinischen *tabula iliaca* und mehrfach in der Litteratur das *N* passend bezeichnet wird. Durch das Eintreten des Patroklos in den Kampf werden die Troer zur Stadt zurückgetrieben und die „Schlacht bei den Schiffen" erreicht ihr Ende; als Achill die Botschaft vom Tode seines Freundes erhält, ist sie schon lange vorüber. Mit welchem Rechte behauptet also O. Ribbeck S. 356: „Im Drama setzte sich 'der Kampf bei den Schiffen', welcher in unserer Ilias (XIII—XV) der *Πατροκλεια* vorangeht, nach dem Tode des Patroklos noch fort oder entbrannte erst recht heftig". Ich finde keine Begründung für diese Behauptung angeführt, wenn nicht etwa der folgende Satz sie enthalten soll: „So sieht man auf einer archaischen Amphora bei Gerhard, Auserles. Vasenb. CXCVIII den Schatten des Helden, gleichsam Sühne heischend, speerbewaffnet und geflügelt über den Schiffen schweben". Allein diese Anschauung beruht einfach auf falscher Deutung. Die Vase stellt den Schatten des Achilleus dar, der nach der Zerstörung von Ilion über den Schiffen erscheint und die Opferung der Polyxena verlangt. Darum ist kein Grund, dem Titel einen anderen als den zunächst liegenden und allein bezeugten Sinn zu geben.

Eine Musterung der Fragmente wird dies Resultat lediglich bestätigen; sie ordnen sich leicht ein, wenn der Tod des Patroklos der Inhalt war, während sie bei Ribbecks Annahme nur sehr gezwungen untergebracht werden können.

Eine Reihe von Fragmenten gehört augenscheinlich in den Botenbericht vom Kampf:

fr. IX *ab classe ad urbem tendunt, neque quisquam potest fulgentium armum armatus ardorem obtui.*
fr. X *incursio ita erat acris.*
fr. XIV *primores procerum provocavit nominans si esset quis, qui armis secum vellet cernere.*
fr. XI *Mavortes armis duo congressos crederes.*

Also von der Flotte zur Stadt geht die Flucht und niemand vermag den Anblick der funkelnden Rüstung — offenbar des Helden — zu ertragen; die Tapfersten der Gegner ruft er beim Namen zum Kampf; zuletzt findet er einen ebenbürtigen Gegner. Wer ist der Held? und wer sein Gegner? Ribbeck antwortet: Achill und Hektor. Unbegreiflich; als Achill sich in den Kampf stürzt, sind die Troer längst nicht mehr nahe bei der Flotte, schon am Tage vorher hat sie Patroklos zurückgetrieben; und weiter, welche Veranlassung hat Achill, die Helden der Troer einzeln herauszufordern? Es ist ihm doch wahrlich jetzt nicht um eine Schaustellung seiner Stärke, sondern um Rache zu thun. Achill sucht in diesem Moment nur einen auf dem ganzen Schlachtfeld, Hektor. Wie paſst dazu die Herausforderung? Und weiter, das in Trochäen abgefaſste Fragment XII zeigt, daſs Achill selbst seine Thaten erzählt; welche Tautologie, wenn bereits ein Botenbericht vorausgegangen war. Wie trefflich fügt sich hingegen Alles, wenn Patroklos der Held des Berichtes ist. An der Spitze der Myrmidonen treibt er die Troer von der Flotte zur Stadt zurück; der Glanz der Achilleusrüstung, die er trägt, blendet die Troer; bei Namen ruft er die tapfersten Troer auf, und als er mit Hektor (oder Sarpedon?) kämpft, da sah es aus, als ob zwei Kriegsgötter mit einander sich messen wollten.

Eine zweite Gruppe von Fragmenten ordnet sich fast von selbst zu der Scene zusammen, in welcher Patroklos den Achilleus zuerst zur Teilnahme am Kampfe zu bewegen sucht, dann wenigstens seine Waffen erbittet und erhält, und endlich zum Kampf auszieht. Hierher gehören als Worte des Patroklos[5])

[5]) So schon Nieberding p. 14.

donen, dann Achilleus und Patroklos und des ersteren Auszug in den Kampf, weiter in einer oder zwei Botenreden die Schilderung von Patroklos' Heldentaten und Tod, Achill stürzt sich in den Kampf, zuletzt Achill und Thetis an der Leiche des Patroklos[8]).

Es ist also klar, dafs es die Epinausimache des Accius ist, und nicht die Myrmidonen, die den Myrmidonen des Aischylos entspricht; wenigstens dem Inhalte nach; denn ob eine direkte Benutzung des Aischylos von Seiten des Accius stattfand, ist nicht auszumachen; aber auch von den Fragmenten dieses Stückes berechtigt keines zu der Annahme, dafs die πρεσβεία darin vorkam. Es ist also weder erweislich noch wahrscheinlich, dafs Accius diese Episode der Ilias dramatisch behandelt hat, viel weniger noch, dafs er es nach dem Vorbild des Aischylos gethan hat, und ein Schlufs aus Accius auf Aischylos ist somit durchaus unzulässig.

Kehren wir nun zu diesem zurück. So wenig wie es ein äufseres Zeugnis dafür giebt, dafs die Myrmidonen des Aischylos mit der πρεσβεία begannen, ebenso wenig ist dies aus inneren Gründen wahrscheinlich zu machen. Im Gegenteil wird man fragen, ob es nicht eine bedenkliche Tautologie wäre, wenn sowohl der Chor der Myrmidonen als die Gesandten Agamemnons den Achilleus vergeblich zur Teilnahme am Kampfe aufforderten. Entscheidend aber ist, dafs bereits im Anfang des Stückes, wie die beiden Fragmente der Parodos beweisen, die Schlacht in der Nähe des Lagers und der Schiffe tobt, also zu friedlicher Absendung der Hauptheldеn der Zeitpunkt schlecht gewählt wäre. Da es also weder ausdrücklich bezeugt noch an sich wahrscheinlich ist, dafs in den Myrmidonen die πρεσβεία vorkam, und da wir auch von keinem anderen Stück des Aischylos, das diesen Gegenstand behandelt haben könnte, Kunde haben, so ergiebt sich daraus die Unrichtigkeit der Behauptung, dafs die Vasenmaler bei Darstellung der πρεσβεία von Aischylos abhängig sind.

---

[8]) In dem heillos verdorbenen Fragment XV scheint wenigstens der Name Phoinix richtig überliefert; er war also Person; möglicherweise könnte auch er es sein, an den Achilleus seine Erzählung (fr. XII) richtet.

Der Schöpfer dieses Typus wollte nichts Anderes darstellen, als die Scene der Ilias; freilich fehlt dort Diomedes. Aber der Maler mochte sich erinnern, dafs kurz vorher und kurz nachher Diomedes im Rate der Achäer eine grofse Rolle spielt und ihn aus diesem Grunde oder auch aus ungenauer Reminiscenz der Gesandtschaft beigesellen.

Es bliebe nun noch eine entfernte Möglichkeit, dafs zwar nicht die ganze Scene, aber wenigstens die Hauptfigur der Darstellung aus Aischylos entnommen wäre. Denn denkbar wäre es doch, dafs der verhüllt dasitzende Achilleus in den Phrygern des Aischylos der gleichzeitigen Kunst den Anlafs geboten hätte, den Helden nun auch bei andern Gelegenheiten in ähnlicher Weise darzustellen. Ja, wenn nur die Analogie wirklich schlagend wäre; aber gerade das eigentlich Charakteristische, die Verhüllung des Gesichts, ist nirgends dargestellt; er legt nur die Hand traurig an den Kopf; für diesen gewöhnlichen Gestus tiefer Trauer bedurften aber die Künstler wahrlich nicht des Vorgangs der Bühne. Doch wollte man in dieser einen Figur auch die Einwirkung der Bühne zugeben, so bliebe doch dabei die Behauptung, dafs die dargestellte Sagenform die alte des Epos und nicht eine neue, vom Drama geschaffene ist, in voller Kraft bestehen.

Genau so steht es mit dem zweiten Stück der Trilogie, den Nereiden. Hier kommt namentlich die aus Kameiros stammende Pelike des britischen Museums in Betracht, die Engelmann M. d. I. XI tav. VIII publiziert hat. Das Monument ist aus stilistischen und paläographischen Gründen dem fünften Jahrhundert zuzuweisen. Thetis umarmt ihren verhüllt und traurig dasitzenden Sohn, während zwei Nereiden die Waffen halten und Athena und Phoinix als Zuschauer gegenwärtig sind. Die Darstellung enthält nichts, das uns zu der Annahme einer anderen poetischen Quelle als der Ilias zwänge; denn dafs auch in den Nereiden zuerst Achill stumm und verhüllt auf der Bühne gesessen hätte, wie Brunn auf ähnliche oder spätere Darstellungen gestützt annahm, ist weder erweislich noch wahrscheinlich. Die Verhüllung des Hauptes aber ist hier durch die Trauer um Patroklos auch ohne Vorgang des Aischylos hinreichend motiviert.

So bleiben also nur noch die Darstellungen von Hektors Lösung übrig; ihre Betrachtung aber liefert die allererwünschteste Bestätigung für meine Behauptung. Auf den Vasen des fünften Jahrhunderts finden wir den alten archaischen auf dem Epos beruhenden Typus einfach beibehalten (s. oben S. 19): Achill auf der Kline, vor ihm der Tisch mit Speisen, unter der Kline die Leiche des Hektor. Von der Verhüllung des Hauptes, die doch gerade für das entsprechende Stück der Trilogie, die Φρύγες, ausdrücklich bezeugt ist, findet sich auf den rotfigurigen Vasen strengen Stiles keine Spur[9]). Auf der späten tarentinischen Vase aber und der Mehrzahl der römischen Monumente wird Hektor gewogen, ein Zug, der ausdrücklich für Aischylos bezeugt ist; die Verhüllung des Hauptes ist nur auf der tarentinischen Vase und zwar in wenig charakteristischer Weise angedeutet.

Die Musterung der Monumente hat also gezeigt, dafs die „tragische Ilias" des Aischylos auf die Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts entweder überhaupt keinen oder wenigstens keinen die Sagenversion bestimmenden Einflufs gehabt hat.

Auch die Gruppe von Vasenbildern, die, wie Brunn und Klein scharfsinnig erkannt haben, den Streit um die Waffen des Achilleus darstellen, sollen nach Brunns Versicherung vom Drama beeinflufst sein. Da indessen der Typus der Streitscene selbst

---

9) An dieser Stelle würde die Darstellung einer Münchener Vase (Nr. 890 Jahn, Gerhard A. V. III 197, Overbeck Her. Gall. XX 2) einzureihen sein, auf der Priamos die Kniee des verhüllt dasitzenden Achilleus flehend umfafst. Nach der Publikation würde man geneigt sein, die Vase der Übergangsperiode zum freieren Stil, also dem Ende des fünften Jahrhunderts zuzuschreiben; dazu würde es vortrefflich stimmen, dafs wir auf ihr den Bruch mit dem alten Typus bereits vollzogen sehen. Das Motiv der Verhüllung könnte in dieser Periode allerdings auf Aischylos zurückgehen, obgleich es so sehr durch die Situation selbst gegeben ist, dafs der Maler wahrlich keiner besonderen poetischen Vorlage bedurfte. Allein Brunn, Troische Miscellen III S. 182 versichert, die Vase sei „von provinciell etruskischer Technik (rot auf schwarz aufgemalt)" und so mufs ich mich, da ich keine klare Erinnerung von derselben habe, bescheiden. Wie aber Brunn dazu kommt, an derselben Stelle von einem „Besuch des Priamos bei dem (zürnenden) Achill" zu sprechen, ist mir unverständlich.

schon auf schwarzfigurigen Vasen sich findet, also der epischen oder wenigstens vor dem Drama liegenden Sagengestaltung angehört, so könnte sich der Einfluſs des Dramas nur auf das Gegenbild beschränken, der Darstellung der Abstimmung, die in der früher (Kap. III) geschilderten Weise als Gegenstück zum alten Typus wahrscheinlich erst im fünften Jahrhundert von der Vasenmalerei geschaffen ist. Aber daſs der Streit durch die Abstimmung der Achaier entschieden wird, ist gewiſs der ältere und trotz Welckers Auseinandersetzung auch für Arktinos vorauszusetzende Zug[10]).

Ich übergehe Behauptungen, die ohne jeden Versuch des Beweises aufgestellt werden, wie die, daſs Hierons Darstellung der zwei Palladien — eine spezifisch attische Lokalsage — oder Danae oder Odysseus und Penelope in der dargestellten Sagenversion vom Drama abhängen, und wende mich zu zwei Vasenbildern, bei welchen die Möglichkeit einer Abhängigkeit von Aischylos nicht so leicht von der Hand gewiesen werden darf, wie bei den bisher besprochenen.

Das erste ist die sehr fragmentierte Vase aus der Sammlung des duc de Luynes (jetzt im Cabinet des médailles befindlich, s. M. d. I. II 10 b, Overbeck XXII 9), auf der in der Mitte Hermes mit der Seelenwage, links Zeus und rechts eine mit lebhafter Gebärde ihre Teilnahme bezeigende Frau, offenbar die Mutter eines der beiden Helden, deren Geschick abgewogen wird, dargestellt ist. Man erkennt die Seelenwägung des Memnon und des Achilleus und in der Frau rechts Eos. In der sichersten Weise ist nun diese Scene für die *Ψυχοστασία* des Aischylos bezeugt, und zwar von den allerglaubwürdigsten Gewährsmännern Aristonikos und Plutarch. Aristonikos bemerkt: schol. Il. *Θ* 70 (*δύο κῆρε ταναηλεγέος θανάτοιο*) *ὅτι τὰς θανατηφόρους μοίρας λέγει. ὁ δὲ Αἰσχύλος νομίσας λέγεσθαι τὰς ψυχὰς ἐποίησε τὴν ψυχοστασίαν, ἐν ᾗ ἐστὶν ὁ Ζεὺς ἱστὰς ἐν τῷ ζυγῷ τὴν τοῦ Μέμνονος καὶ Ἀχιλλέως ψυχήν*[11]), und Plutarch Mor. p. 17 A *ἐπὶ τοῦ*

[10]) S. unten den Excurs *Ὅπλων κρίσις*.

[11]) Vgl. auch denselben Aristonikos zu *X* 209 und Porphyrios zu beiden Stellen.

*Λιὸς εἰρηκότος Ὁμήρου· ‚ἐν δ' ἑτίθει δύο κῆρε ταν ηλεγέος θανατοιο, τὴν μὲν Ἀχιλλῆος, τὴν δ' Ἕκτορος ἱπποδάμοιο· ἕλκε δὲ μέσσα λαβών· ῥέπε δ' Ἕκτορος αἶσιμον ἦμαρ· ὤχετο δ' εἰς Ἄϊδαο, λίπεν δέ ἑ Φοῖβος Ἀπόλλων', τραγῳδίαν ὁ Αἰσχύλος ὅλην τῷ μύθῳ περιέθηκεν ἐπιγράψας Ψυχοστασίαν καὶ παραστήσας ταῖς πλάστιγξι τοῦ Λιὸς ἔνθεν μὲν Θέτιν, ἔνθεν δὲ τὴν Ἠὼ δεομένας ὑπὲρ τῶν υἱέων μαχομένων*, was durch Pollux IV 130 bestätigt wird. Es ist nun augenscheinlich, dafs das Vasenbild mit der hier beschriebenen Scene keineswegs übereinstimmt. Es möchte noch hingehen, dafs nur eine der Mütter dargestellt ist; der Vasenmaler kann die andere aus Rücksicht auf die Symmetrie der Komposition weggelassen haben. Aber wie kommt es, dafs Hermes die Wage hält? Auch die Ausrede, dafs er vielleicht bei Aischylos *κωφὸν πρόσωπον* gewesen sei, wie Bia im Prometheus, hält nicht Stich, da beide Gewährsmänner auch ausdrücklich hervorheben, dafs Zeus selbst die Wage hielt. Dies ist um so auffälliger, als nicht nur auf späteren Darstellungen, wie dem etruskischen Spiegel (Gerhard II 235, Overb. XXII 5) und der unteritalischen Vase (Overb. XXII 7), sondern auch auf der dem fünften Jahrhundert angehörigen Schale M. d. I. VI 5 a stets Hermes es ist, der die Wägung vollzieht; auf der rotfigurigen Vase strengen Stiles bei Overb. XXII 10, die Zeus in der Mitte und auf beiden Seiten die flehenden Mütter zeigt, fehlt Hermes, aber mit ihm auch jede Andeutung der Psychostasie. Wie soll man sich das erklären, wenn wirklich die Tragödie des Aischylos diese Scene der Kunst übermittelt hat. An sich ist es ja leicht begreiflich, dafs das Amt der Seelenwägung dem Seelenführer übertragen, dafs aus dem *ψυχοπομπός* ein *ψυχοστάτης* wird, aber man verlangt doch zu wissen, wie gerade die Kunst dazu kam, diese Figur einzufügen, statt sich mit der Gruppe des wägenden Zeus in der Mitte der Mütter, wie sie bei Aischylos auf dem *θεολογεῖον* sichtbar war, zu begnügen; wie sie weiter dazu kam, gerade diese dem Aischylos fremde Figur mit solcher Zähigkeit festzuhalten und lieber den Zeus selbst oder eine der Mütter wegzulassen. Wie leicht wäre es z. B. dem Maler der Luynesschen Vase gewesen eine symmetrische Komposition herzustellen,

wenn er einfach herübergenommen hätte, was auf der Bühne Jedermann sah, Zeus mit der Wage in der Mitte und zu beiden Seiten die flehenden Mütter, allein er konnte sich nicht entschliefsen, auf den Hermes zu verzichten. Ich denke das Alles weist mit zwingender Notwendigkeit darauf hin, dafs diese Rolle des Hermes schon durch die bildliche oder poetische Tradition übermittelt ist, und der nächstliegende Gedanke ist gewifs der, dafs schon Arktinos die Psychostasie aus der Ilias und zwar aus *X* 209 herübergenommen oder richtiger herausentwickelt hat, und dafs bei ihm nicht Zeus, sondern Hermes in Gegenwart des Zeus die Wägung vollzog. Aus der lakonischen Hypothesis des Proklos läfst sich wenigstens so viel entnehmen, dafs Eos vor oder nach dem Kampfe bei Zeus war, um ihrem Sohn Unsterblichkeit zu erwirken (*καὶ τούτῳ μὲν Ἠὼς παρὰ Διὸς αἰτησαμένη ἀθανασίαν δίδωσι.*) Allein dieser scheinbar einfachen Annahme stellt der Wortlaut der Iliasscholien und der Plutarchstelle eine sehr erhebliche Schwierigkeit entgegen. Die Einführung des Hermes ist bedingt durch die Auffassung der *δύο κῆρε* als *ψυχαί*, eine Auffassung, die eben Aristarch und seine Schule als gänzlich verfehlt rügt und dem Aischylos zum Vorwurf macht. Wenn aber unsere Annahme richtig ist, so hätte Aischylos seine Auffassung einfach von Arktinos entlehnt, und nicht den attischen Tragiker, sondern den milesischen Epiker hätte Aristarchs Tadel treffen sollen. Und wie kann Plutarch sagen, dafs Aischylos aus der Iliasstelle eine ganze Tragödie gemacht habe, wenn schon Arktinos die Psychostasie auf Memnon übertragen hatte? Allein man weifs ja, dafs die alexandrinischen Grammatiker sich um die Gedichte des Cyklus ebenso wenig bei ihren mythologischen wie bei ihren grammatischen Untersuchungen kümmerten, und dafs sie namentlich bei der Frage nach dem Verhältnis der Tragiker zu Homer dieses Mittelglied häufig ganz ignorierten[12]). Plutarch aber ist eben von dieser alexandrinischen Anschauung abhängig; hätte er aber aufser seinem Homercommentar noch andere Quellen einzusehen Veranlassung genommen, so würde er sich schwerlich an die ver-

[12]) S. Wilamowitz, Philologische Untersuchungen IV Antigonos S. 165.

schollene Aithiopis, sondern höchstens an die ὑπόθεσις derselben gewandt haben, in der die Psychostasie nicht erwähnt wird. Ein Schlufs aus dem Schweigen sei es der Alexandriner sei es des Plutarch auf den Inhalt der Aithiopis ist also unzulässig, und somit steht der Hypothese, dafs auch in der Aithiopis die Psychostasie vorgekommen sei und dafs diese die letzte poetische Quelle für die Darstellungen sowohl auf den attischen Vasen, wie auf dem etruskischen Spiegel sei, wenigstens nichts direkt im Wege. Ja die Weiterbildung eines in der Ilias vorliegenden Motivs wäre ganz im Charakter dieses Gedichtes.

Das zweite Monument, das mit einigem Anspruch auf Wahrscheinlichkeit als Beweis von Aischylos' Einflufs auf die gleichzeitige Vasenmalerei angeführt werden könnte, ist eine noch dem fünften Jahrh. angehörige Vase des britischen Museums (früher Cabinet Durand nr. 68, abgebild. Jahn Arch. Aufs. T. 2. Overbeck Her. Gall. XIII 9), welche Telephos mit dem kleinen Orestes auf dem Hausaltar des Agamemnon darstellt. Die späteren Darstellungen dieser Scene auf etruskischen Urnen, unteritalischen Vasen und dem pergamenischen Fries sind ausnahmslos von Euripides abhängig; denn wenn sie auch in richtiger künstlerischer Empfindung die bettelhafte Erscheinung des Telephos ganz verwischen oder nur leicht andeuten, gerade wie die des Odysseus beim Freiermord auf einer attischen Vase nur durch die Exomis angedeutet wird, so behalten sie doch den eigentlich charakteristischen Zug bei, dafs Achilleus gegen den kleinen Orestes das Schwert zückt. Anders hier, wo Telephos die Rechte ruhig auf den Speer stützend den kleinen Orestes auf dem Schofs hält, Agamemnon zwar erstaunt, aber ohne jedes Zeichen des Schreckens naht, und der Knabe ruhig und freundlich dem Vater die Arme entgegenstreckt: das ist nun und nimmer die euripideische Scene. Ist also etwa Aischylos die Quelle?[13]) Der Scholiast zu Aristophanes Acharn. 332 sagt: ὁ Τήλεφος κατὰ

[13]) Über den Telephos des Euripides und den des Aischylos hat zuletzt N. Wecklein (Sitzungsber. der bayer. Akad. 1878 S. 198) gesprochen; weder die Methode noch die Resultate dieser Abhandlung kann ich für richtig erachten und habe daher keine Veranlassung, dieselbe zu berücksichtigen.

τὸν τραγῳδοποιὸν Αἰσχύλον, ἵνα τύχῃ παρὰ τοῖς Ἕλλησι σωτηρίας, τὸν Ὀρέστην εἶχε συλλαβών. Hierdurch würde also die Scene auch für das Stück des Aischylos bezeugt, wenn nur die Überlieferung glaubhaft wäre. Allein mit Recht bemerkt Wilamowitz, dafs unmöglich jemals es einem Leser entgehen konnte, dafs Aristophanes in jener Scene den Euripides und nicht den Aischylos parodieren will. Wilamowitz urteilt deshalb gewifs mit Recht, dafs der Scholiast ursprünglich nur κατὰ τὸν τραγῳδοποιόν geschrieben und damit den Euripides gemeint hatte, dafs aber ein späterer Interpolator mifsverständlich den Aischylos einsetzte[14]). Ein direktes Zeugnis für das Vorkommen der Scene bei Aischylos giebt es also nicht, freilich auch keines, dafs gegen das Vorkommen derselben spräche. Ähnlich steht es mit den Kyprien; Proklos bemerkt nur summarisch: ἔπειτα Τήλεφον κατὰ μαντείαν παραγενόμενον εἰς Ἄργος ἰᾶται Ἀχιλλεὺς ὡς ἡγεμόνα γενησόμενον τοῦ ἐπὶ Ἴλιον πλοῦ, Worte, die nach keiner von beiden Seiten hin eine Entscheidung ermöglichen. Dennoch hat bereits Overbeck Her. Gall. S 398 angenommen, dafs bereits in den Kyprien der Vorgang erzählt gewesen und dafs die Darstellung der in Rede stehenden Vase von diesem Epos abhängig sei.

Für die Entscheidung der Frage ist es wesentlich, wie man über das Verhältnis dieser Episode zu der Geschichte von Themistokles bei dem Molotterkönig Admetos denkt. Schon der Bericht des Thukydides I 136, der doch gewifs die attische Volksvorstellung jener Zeit wiedergiebt, stimmt mit dieser Episode der Telephos-Sage in der uns geläufigen Fassung so augenfällig überein, dafs der Gedanke an Zufall ausgeschlossen scheint. Vergebens sucht man das Gewicht dieser Übereinstimmung dadurch abzuschwächen, dafs man auf die Ähnlichkeit der Motive im Ὀδυσσεὺς μαινόμενος und in der Andromache verweist; gerade diese Vergleichung lehrt, dafs die Ähnlichkeit in unserem Falle über die eines allgemeinen Motives weit hinausgeht. Ich sehe zur Erklärung dieser auffälligen Erscheinung nur zwei Wege.

---

[14]) Eine Verwechselung des Aischylos und des Euripides nahm auch bereits Vater Aleaden S. 19 an; anders O. Jahn Telephos u. Troilos S. 37.

Entweder die Episode aus dem Leben des Themistokles ist historisch; da man sich nun schwerlich zu der Annahme wird entschliefsen können, dafs Themistokles und Admet eine Episode der Kyprien oder eines eben aufgeführten attischen Dramas ins praktische Leben übersetzt haben, wie das allerdings schon im Altertum einige Historiker gethan zu haben scheinen (Plutarch Themist. 25), so wird man sich in diesem Falle der Vermutung Geels zuneigen müssen, dafs Aischylos ein Ereignis aus dem Leben des Themistokles, wie es sich wirklich begeben hatte oder wie es wenigstens das Gerücht erzählte, auf Telephos übertragen habe, vielleicht mit einer ganz bestimmten politischen Tendenz. In diesem Falle wäre also die Episode in den Kyprien nicht vorgekommen und die poetische Quelle für das Vasenbild würde Aischylos sein. Oder die Episode gehört bereits der Themistokleslegende[13]), dann natürlich in ihrem frühesten Stadium an; dann ist sie von Telephos auf Themistokles übertragen, und dann ist es weit wahrscheinlicher, dafs die Volksphantasie aus alter epischer Überlieferung als aus junger dramatischer Erfindung schöpfte. Wer den starken Trieb schon des fünften Jahrhunderts zur Legendenbildung kennt, wird nicht umhin können, die letztere Annahme für die weitaus wahrscheinlichere zu halten. So darf also das Epos mindestens mit demselben Recht, wie Aischylos, für die poetische Quelle der Darstellung auf der Londoner Vase gelten.

Nähere Prüfung hat also gezeigt, dafs Einwirkung des attischen Dramas auf die Vasenmalerei des fünften Jahrhunderts in keinem einzigen Falle wirklich erwiesen ist, und man also kein Recht hat, wie es so häufig geschieht, eine solche ohne weiteres zu postulieren und rotfigurige Vasen strengen Stiles zur Rekonstruktion von Dramen zu verwenden.

[13]) So urteilt auch Mommsen, Römische Forschungen I S. 118. 146.

## V.

# DER TOD DES AIGISTHOS.

Eine kleine schon wiederholt besprochene Gruppe attischer Vasen des fünften Jahrhunderts stellt die Ermordung des Aigisthos dar; die hier in Betracht kommenden Gefäfse, sämtlich rotfigurig und meist strengen Stils, sind die folgenden:

A) Sog. Pelike in Wien, gefunden in Cervetri,
abgeb. M. d. I. VIII tav. XV (darnach Wiener Vorlegeblätter Serie I Taf. 1 nr. 2),
besprochen von Benndorf A. d. I. 1865 p. 212 f.

B) Stamnos im Berliner Museum, gef. in Vulci. Gerhard, Berlins antike Bildwerke nr. 1007,
abgeb. Gerhard, Etruskische und Campanische Vasenbld. Taf. 24 (darnach Overbeck Her. Gall. XXVIII 10, Welcker A. D. V S. 247, Conze, Vorlegebl. Ser. I Taf. I 1, in Jahns Ausgabe d. Electra u. öft.),
bespr. auch von Jahn Arch. Zeit. 1860 S. 43.

C) Kylix des Kachrylion, gef. in Vulci,
früher in der Sammlung Canino (Gerhard rapp. volc. 417. *Musée étrusque du prince de Canino* nr. 1186), jetzt verschollen, vgl. auch Brunn, Künstlergesch. II S. 703.

D) Amphora, früher bei Baseggio,
abgeb. M. d. I. V tav. LVI (darnach Welcker A. D. V. T. XVIII),
bespr. von Welcker, A. d. I. 1853 p. 272 (= A. D. V S. 287 f.).

E) „Kelebe“ in Bologna, beschrieben B. d. I. 1872 p. 110 ungenau.

Eine Gruppe aus dieser Komposition kehrt wieder auf

F) Amphora in Wien[1]),
abgeb. Arch. Zeit. 1854 Taf. LXVI 1,
bespr. von O. Jahn a. a. O. S. 230 f.

Endlich gehört in diesen Zusammenhang:

G) Kleine Kylix aus Corneto im Berliner Museum No. 1610,
abgeb. Arch. Zeit. 1854 Taf. LXVI,
bespr. von O. Jahn a. a. O. S. 233.

Der am längsten bekannte Berliner Stamnos (B) mag in der Besprechung vorangestellt werden. Dem auf einem reich geschmückten Sessel sitzenden Aigisthos (ΣΟΘΣΙΛΙΑ) stöfst der völlig gerüstete Orestes (ΟΡΕΣΣΤΕΣ) das Schwert in die Brust. Umsonst sucht der Getroffene den rechten Arm seines Gegners zu umfassen und das linke Bein desselben mit seinem rechten Fufs wegzudrängen. Hinter Orestes eilt in reich geschmücktem Doppelgewande und Haube Klytaimnestra herbei, das Doppelbeil über dem Haupte mit beiden Händen erhebend, um den Geliebten, wenn nicht zu retten, so doch zu rächen (ΛϤΤΣƎΜΙΛΤΥϽΚ), während hinter Aigisthos Elektra (ΕΛ, ΚΤΡΛ) erscheint, die Linke mit der bekannten Geberde des Entsetzens an den Hinterkopf legend und die Rechte gegen Orestes hin ausstreckend. Das Befremdliche und, man darf wohl sagen, Peinliche dieser Darstellung liegt darin, dafs wir nicht sehen, wie Orestes dem drohenden Todesstreich entgehen kann. Wohl hat O. Jahn richtig darauf aufmerksam gemacht, dafs Elektra den Orestes durch Zuruf warnt, allein das Beil ist ihm zu nahe, als dafs er sich, wenn er auch noch jetzt die Gefahr bemerkt, davor schützen könnte; und so mufs jeder unbefangene und nicht durch eine bestimmte Sagenversion vorcingenommene Beschauer allerdings den Eindruck

[1]) Dafs diese Vase mit der bei Millin peint. de vases II 24 (darnach Gall. Myth. 170, 614) abgebildeten, damals in Hope's, früher in Hamiltons Besitz befindlichen und ferner mit der von Hirt in Catania im Museo Biscari gesehenen (Berl. Kunstblatt 1829 p. 70) identisch ist, scheint mir unabweislich; vgl. O. Jahn a. a. O. Anm. 11.

haben, dafs Elektras Warnung vergeblich ist und das Beil im nächsten Augenblick auf das Haupt des Orestes niederfällt, dafs also der Maler eine Sage darstellen wollte, nach der Orestes zwar seinen Vater an Aigisthos rächt, aber in demselben Augenblick von seiner eigenen Mutter erschlagen wird. Da nun eine solche Version unserer gesamten Überlieferung von der Orestes-Sage widerspricht und wenigstens für das Athen des 5. Jahrhunderts, ja überhaupt — es sei denn für einen Mythographen vom Schlage des Ptolemaios Hephaistion — nicht denkbar ist, so würde man schwerlich so bald die richtige Deutung gefunden oder ihr, wenn sie aufgestellt worden wäre, Glauben geschenkt haben, wäre nicht die Meinung des Vasenmalers durch die beigesetzten Namen sicher gestellt. So also gilt es, sich mit dem Befremdlichen der Scene auf die eine oder andere Weise abzufinden. Für Welcker war mehr als alles Andere der Gedanke abstofsend, dafs die Mutter das Mordbeil gegen ihren Sohn schwingen solle, weil er gerechte Rache übe, (freilich vergafs er dabei, dafs in der dargestellten Scene Klytaimnestra ihren Sohn noch nicht erkannt hat) er nimmt also an, dafs der Maler die Gestalten der Klytaimnestra und Elektra vertauscht habe, dafs in der ursprünglichen Komposition die hinter Aigisthos stehende Elektra das Beil geschwungen habe, natürlich gegen Aigisthos. Veranlafst wurde Welcker zu dieser Annahme durch die Darstellung auf D, wo in der That die hinter Aigisthos herbeieilende Frau — nach Welckers Deutung Elektra — mit beiden Händen das Doppelbeil über ihrem Haupte zum Schlag erhebt. Wenden wir uns nun also zu D, so mufs zuerst konstatiert werden, dafs diese Vase nicht, wie Welcker annahm, älter, sondern mindestens ebenso jung, wahrscheinlich weit jünger ist, als der Berliner Stamnos, auf dem noch konsequent dreistrichiges Sigma geschrieben ist und *N* und *E* noch schräg stehen. D gehört zu jener Klasse von Amphoren, die mit einer rings um den Bauch des Gefäfses herumlaufenden Darstellung geschmückt sind, ein Verfahren, wodurch der Maler genötigt wird, viele Nebenfiguren, meistens namenlose, anzubringen. In dieser Manier pflegt der Vasenmaler Hermonax[2]), der kon-

[2]) Vgl. Körte Arch. Zeit. 1878 S. 111.

sequent vierstrichiges Sigma schreibt und seine Künstlerinschrift in eigentümlicher Weise *στοιχηδόν* zu setzen liebt, seine Gefäfse zu bemalen; und ich kenne kein Gefäfs dieser Art, welches ich über die Mitte des fünften Jahrhunderts zurückdatieren möchte. Die Amphora Baseggio darf daher wohl für das jüngste der fünf ersten oben aufgezählten Gefäfse gelten.

Der tragische Eindruck der Hauptgruppe ist auf D im Vergleich mit der Berliner Vase ungemein abgeschwächt; auch ist ein etwas früherer Moment dargestellt. Aigisthos sitzt nicht auf dem Thron, er ist auf ein Knie niedergesunken, während er sich mit dem Stab unter der Achsel stützt. Orestes ohne Rüstung, nur mit kurzem Chiton und Chlamys bekleidet, ist erst im Begriff den Stofs zu führen; der linke Arm mit der leeren Schwertscheide ist zur Deckung vorgestreckt, der rechte holt zum Stofse aus. Mit Recht hat man auf die Ähnlichkeit mit dem Harmodios des Antenor hingewiesen. Hinter Orest steht ein ähnlich gekleideter bärtiger Mann die Hand auf den Speer gestützt als ruhiger Zuschauer — Pylades nennt ihn Welcker, ob mit Recht, wird sich später zeigen. Hinter Aigisth eilt die schon oben erwähnte Frau mit geschwungenem Beil herbei; ihre Stellung und Haltung ist dieselbe, wie die der Klytaimnestra auf B, nur im Gegensinne; auch trägt sie wie jene eine Haube; aber ihr Gewand ist dem ganzen Charakter der Vase entsprechend einfacher. Unmittelbar hinter ihr und zwar, wenn auch auf der Rückseite der Vase, durch keine äufsere Abgrenzung von ihr geschieden, finden wir vier Frauen, die in lebhaftester Weise ihren Schmerz äufsern; die drei vorderen eilen der Beilschwingerin nach; die Haltung der dritten ist der der Elektra auf B sehr ähnlich. Welckers Deutung auf den Schatten der Klytaimnestra und die drei Erinyen wird heute gewifs Niemand mehr für möglich halten. Sie ist schon deshalb hinfällig, weil nach dem oben Gesagten nicht zwei Scenen zu scheiden sind, sondern die Darstellung um den Bauch des Gefäfses herum gleichsam in sich selbst zurückläuft, weshalb auch die vierte Frau en face gestellt ist, um den Übergang zu dem sog. Pylades, dessen Körper gleichfalls en face steht, zu vermitteln. Die vier Frauen sind Dienerinnen,

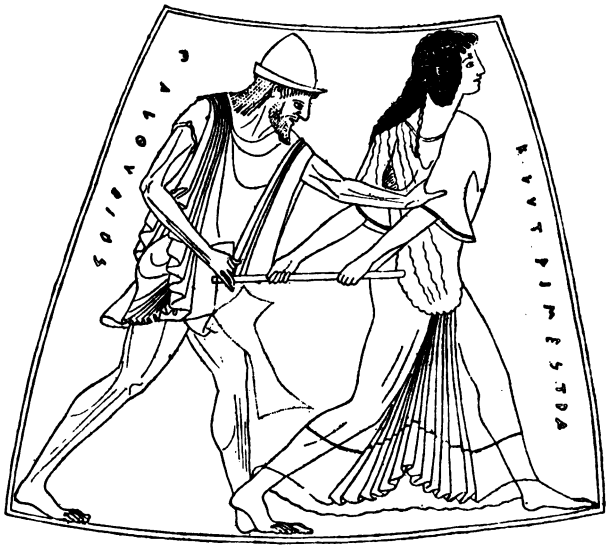
welche hinter ihrer Herrin her aus dem Frauengemach hervoreilen. Sie sind natürlich nicht zu benennen.

Ist nun aber die beilschwingende Frau wirklich Elektra? Dafs die Richtung ihres Schlages viel mehr auf Orestes, als auf Aigisthos hin geht, könnte Ungeschicklichkeit der Zeichnung sein; allein in der ganzen Haltung stimmt die Figur so sehr mit der Klytaimnestra der Berliner Vase überein, dafs diese Benennung mindestens ernsthaft in Erwägung gezogen zu werden verdient. Da der Schlag von vorn den Orestes bedroht und überdies der Gefährte ihm jeden Moment zu Hilfe eilen kann, fällt hier das der Darstellung von B gegenüber geäufserte Bedenken weg, wie auch die That der Klytaimnestra hier weniger anstöfsig erscheint, da sie noch hoffen kann, den Aigisthos durch ihre Hilfe zu retten.

Die definitive Entscheidung der Frage brachte die Wiener Pelike A (vgl. die umstehende Abbildung), die in Benndorf einen scharfsinnigen Interpreten fand. Diese Vasenform mit ihren tief ansetzenden Henkeln läfst eine Dekoration mit ringsumlaufender Darstellung, wie bei D, nicht zu, zwingt vielmehr den Vasenmaler, die Darstellung der Vorder- und Rückseite zu trennen und also entweder zwei verschiedene Scenen darzustellen oder die eine Scene in zwei Gruppen zu zerlegen. Die Vorderseite zeigt die Hauptgruppe, wie auf B, nur noch ungleich dramatischer als dort. Aigisthos (AIΓIΣOOΣ), aus zwei tiefen Brustwunden blutend, gleitet am Stuhl herab; mit der linken Hand (die auf B untätig herabhängt) sucht er sich vergeblich an dem einen Stuhlbein zu halten. Der rechte (auf B der linke) Fufs ist erhoben, um den Gegner wegzustofsen, allein er stöfst in die Luft. Die rechte Hand fafst den linken (auf B den rechten) Arm des Orestes. Dieser (OPEΣTEΣ), im Panzer wie auf B, aber ohne Helm und Beinschienen, hat mit der Linken Aigisthos beim Schopf gepackt, um ihm die zwei[3]) Todeswunden zu versetzen. Dies

[3]) Zwei Wunden giebt bei Sophokles Orestes der Klytaimnestra; durch zwei Wunden hat diese bei Aischylos den Agamemnon zu Fall gebracht; dem Toten versetzt sie dann noch einen dritten Schlag.

ORESTES



ist gewiſs das ursprüngliche Motiv, während auf B die linke Hand des Orestes hinter dem Kopf des Aigisthos verschwindet, und es dem Beschauer überlassen bleibt, die Funktion des vorgestreckten linken Armes zu erraten. Ein noch gewichtigerer Unterschied von B liegt darin, daſs Orestes, der bereits den Stoſs vollführt und eben das Schwert, dem ein mächtiger Blutstrom folgt, aus der Wunde herauszieht, den Kopf nach links zurückwendet, als ob dort etwas seine Aufmerksamkeit erregt habe. Nach derselben Richtung sehen wir in groſser Erregung ein Mädchen enteilen, das die Hände, ob zum Zeichen des Schreckens oder um zu begütigen, ist zunächst nicht klar, erhoben hat. Die Bewegung dieses Mädchens, der Chrysothemis (ƧIMƎΘOƧV4Ӿ), wie uns die Beischrift belehrt, sowie die Kopfwendung des Orestes machen die Aufmerksamkeit des Beschauers auf die Darstellung der Rückseite rege und leiten so in geschickter Weise auf diese über. Hier erblicken wir Klytaimnestra (KLVTAIMEƧTPA), die mit beiden Händen das Beil gefaſst hält und nach rechts eilend dem Aigisthos zu Hilfe kommen will. Allein der greise Talthybios (ΘALΘVBIOƧ) mit dem Heroldshut auf dem Kopfe hält mit der linken Hand ihren linken Arm, mit der Rechten das Beil fest und hindert sie, den Streich gegen Orestes zu führen.

Die hier dargestellte Situation ist in ihrem Entstehen und in ihrem weiteren Verlauf durchaus verständlich: Klytaimnestra hat das Beil ergriffen, um Aigisthos zu vertheidigen und Orestes, den sie noch nicht erkannt zu haben braucht, zu töten. Aber der alte treue Diener fällt ihr in den Arm und rettet den Sohn seines toten Herrn. Kein Zweifel, daſs wir hier die ursprüngliche Komposition vor uns haben, kein Zweifel, daſs auch der Zeichner von B dieselbe Sagenversion und sogar ziemlich genau denselben Moment darstellen wollte, daſs er demselben Typus folgt, wie der Zeichner von A; und hätte dieser hinter Klytaimnestra die Figur des Talthybios hinzugefügt, so wäre das Unverständliche und Befremdliche, was die Darstellung jetzt für uns hat, vermieden worden. Er hat ihn weggelassen, weil die strenge Symmetrie der Komposition, die für seine, ich möchte sagen etwas akademische Richtung maſsgebend war, zu beiden Seiten

der Hauptgruppe nur je eine Figur zuliefs, er konnte ihn weglassen, weil er sowohl die Sagenversion als den künstlerischen Typus derselben als so bekannt voraussetzen durfte, dafs dem Beschauer über den Ausgang der Scene kein Zweifel blieb, dafs derselbe vielmehr in der Phantasie im nächsten Augenblick den Talthybios herbeispringen und dem Orestes Rettung bringen sah. Was bei einer neugeschaffenen, selbständig erfundenen bildlichen Darstellung ein grober, weil das Verständnifs aufhebender Fehler wäre, ist bei einer als einzelnes Glied in der Reihe der bildlichen Tradition stehenden Darstellung, wenn nicht unbedingt gestattet, so doch verzeihlich. Dafs nun auch die Frau auf D als Klytaimnestra gefafst werden mufs, braucht kaum noch ausdrücklich hervorgehoben zu werden.

Dafs diese drei Vasen (A B D) auf dieselbe Komposition zurückgehen oder, wie ich lieber sagen möchte, denselben Typus repräsentieren, springt in die Augen, und zwar entfernt sich D, die jüngste, am weitesten von dem ursprünglichen Typus und hält nur die allgemeinsten Züge desselben fest; die beiden anderen hingegen, von denen A augenscheinlich die ältere ist, stehen sich und dem Original ziemlich nahe, und es fragt sich nur, wenn beide von einander abweichen, welche von beiden die ursprünglichen Züge treuer bewahrt hat. Es wiederholt sich hier eine Erscheinung, welche die ganze bildliche Tradition durchzieht: einzelne Züge sind in A, andere in B treuer bewahrt.

In der Darstellung der Hauptgruppe Orestes und Aigisthos steht gewifs A dem Original am nächsten; denn die Bewegung der linken Arme ist dort zweckmäfsig und verständlich, auf B unklar und zwecklos; auch ist es gewifs natürlicher, dafs Aigisthos zunächst die Hand des Orestes von seinem Haupte zu entfernen sucht und deshalb dessen rechten Arm umfafst. Hingegen scheint auf B richtig der Fufstritt des Aigisthos das Knie des Orestes zu treffen, während er auf A ins Leere geht. Dafs Orestes den Kopf umwendet und die drohende Gefahr bemerkt, ist gewifs das glücklichere Motiv; allein auf A ist die Ursache dieser Bewegung dunkel, nur vermuten können wir, dafs etwa das Geräusch der Schritte und des Ringens zwischen Klytaimnestra und

Talthybios ihn aufmerksam gemacht habe. Auf B hingegen könnte der Ruf und die Handbewegung der Elektra eine solche Reflexbewegung bei Orestes sehr wohl zur Folge haben — aber hier gerade wendet Orestes den Kopf nicht um. So haben wir auf B die Ursache, auf A die Wirkung; und es wird nicht zu kühn sein, daraus den Schluſs zu ziehen, daſs in der ursprünglichen Komposition Orestes wesentlich wie auf A, Elektra an derselben Stelle und in derselben Stellung wie auf B dargestellt war. Denn daſs Chrysothemis, die auf A ihre Schwester vertritt, an einen anderen Platz und daher auch in veränderter Haltung erscheint, hat in der dort gewählten, durch die Form dieses Gefäſses bedingten Kompositionsmanier seinen Grund; sie soll, wie oben hervorgehoben, ein Mittelglied zwischen Vorder- und Rückseite bilden; mithin ist sie für die Rekonstruktion des ursprünglichen Typus nicht verwendbar.

Eine Komposition nun, die in allem Wesentlichen der eben durch Rekonstruktion gefundenen entspricht, zeigt uns die Vorderseite der Vase von Bologna E, die auf eine strenge Symmetrie verzichtet hat; die Darstellung besteht aus fünf Figuren, die sich von links nach rechts in dieser Weise folgen: Talthybios — im Bull. fälschlich als Pylades bezeichnet, aber durch den Heroldshut gesichert — Klytaimnestra Orestes (ohne Rüstung, in Chlamys wie auf D) Aigisthos Elektra. Elektra streckt, wie auf B, den rechten Arm gegen Orestes hin aus und scheint ihm zuzurufen. Orestes wendet, durch sie aufmerksam gemacht, den Kopf nach rückwärts, wo Klytaimnestra mit dem Beil über dem Haupte zum Streiche ausholt, aber von dem herbeigeeilten Talthybios, der mit der Rechten ihre Hand, mit der Linken das Beil festhält, am Schlage gehindert wird. Von allen erhaltenen Darstellungen dieser Gruppe hat also E den ursprünglichen Typus am treuesten bewahrt — wenigstens in der Gesamtkomposition; denn in den einzelnen Figuren, wie in der der Klytaimnestra und der Gruppe von Aigisthos und Orestes steht es, abgesehen von der Kopfwendung des letzteren, B näher als A.

Zweifelhaft bleibt, ob in dem ursprünglichen Typus Klytaimnestra mit erhobenem wie auf B D E oder mit gesenktem

Beil, wie auf A zu denken ist; in ähnlicher Haltung, wie dort, kehrt sie auch auf der Wiener Amphora F wieder, die nur die Gruppe von Klytaimnestra und Talthybios auf der Vorderseite, auf der Rückseite einen nach rechts fliehenden nackten Jüngling mit dem Reisesack in der Hand, etwa einen Gefährten des Orestes zeigt[4]).

Der nicht publicierten und verschollenen Trinkschale des Kachrylion (C) ihren festen Platz in dieser Reihe anzuweisen, ist nach der kurz gehaltenen Beschreibung[5]) nicht leicht. Die Hauptgruppe scheint ähnlich gewesen zu sein, wie auf A; wie dort,

---

[4]) Diese Deutung scheint mir durch die Vergleichung mit A unabweisbar zu sein; natürlich ist Klytaimnestra in derselben Situation dargestellt, wie in der Gruppe A—E; es ist also sowohl die Deutung Millins und Gerhards auf Aigisthos und Klytaimnestra im Augenblick vor der Ermordung Agamemnons als die Welckers und Jahns auf Merope und Kresphontes abzuweisen. Der Jüngling der Rückseite ist auch äufserlich zu sehr als Nebenfigur behandelt, um für Kresphontes gelten zu können. Die Amphoren dieser Form und dieses Stils pflegen in der Regel eine gleichgültige mit der Hauptscene nur in einem losen Zusammenhange stehende Figur auf die Rückseite zu setzen. Andererseits lieben sie gerade einzelne Gruppen aus gröfseren Kompositionen herauszunehmen, da sie selten mehr als zwei Figuren auf die Vorderseite setzen. Auf einer Vase des Brit. Museums nr. 875 (abgeb. de Witte et Lenormant Élite céramog. II 51, M. d. I. I 5) ist Hermes vor dem leierspielenden Paris dargestellt; die Göttinnen fehlen; allein der Vergleich der Paris-Vasen des Hieron und Brygos setzt die angeführte Deutung aufser Zweifel; bisher wollte man fälschlich Hermes und Apollon erkennen. — Dafs übrigens eine von Euripides beeinflufste und obendrein in die der Historie nahestehende Mythenperiode gehörige Darstellung auf einer Vase des fünften Jahrhunderts etwas Unerhörtes wäre, bedarf nach den oben (Kap. IV) gegebenen Auseinandersetzungen keines besonderen Beweises.

[5]) Die Beschreibung im Musée étrusque de Canino nr. 1186 sagt: *A l'enterieur d'un côté un homme est renversé par un adolescent furieux qui d'une main le retient par les cheveux, et de l'autre lève l'épée pour le percer: une matrone drapée retient l'epée; une autre femme plus jeune accourt avec une espèce de massue dans la main droite; près de l'homme renversé un adolescent encourage par ses gestes le meurtrier à accomplir sa vengeance*, vgl. auch Benndorf a. a. O. p. 223 nr. 1, welcher in der letzten Gruppe Klytaimnestra und Pylades erblickt.

faſst Orestes den Aigisthos bei den Haaren, der jedoch nicht auf dem Sessel sitzt, sondern, ähnlich wie auf D, am Boden liegt. Die Handlung der Frau neben Orestes scheint miſsverstanden; sie wird denselben nicht zurückgehalten, sondern auf die drohende Gefahr hingewiesen haben. Es war, wenn sie wirklich alt war, die Amme, wahrscheinlicher aber Elektra. In der von Brunn auf Elektra und Pylades gedeuteten Gruppe vielmehr Klytaimnestra und Talthybios zu erblicken, scheint mir nach allem bisher Gesagten nicht zu kühn[6]).

Der dieser ganzen Vasengruppe zu Grunde liegende Typus stellt also folgende Scene dar: Orestes in voller Rüstung stöſst dem Aigisthos das Schwert in die Brust. Klytaimnestra eilt mit geschwungenem Doppelbeil dem Gatten zu Hilfe; ein warnender Zuruf der erschreckten Elektra — denn daſs diese und nicht Chrysothemis ursprünglich ist, wird sich gleich zeigen — macht den Bruder auf die ihm vom Rücken drohende Gefahr aufmerksam, so daſs er sich umsieht, aber schon ist der greise Talthybios zu Hilfe geeilt und entwaffnet Klytaimnestra. Woher stammt diese Sagenversion? Längst ist bemerkt, daſs keiner der drei groſsen Tragiker die Quelle sein könne; denn bei Euripides wird bekanntlich Aigisthos bei einem Opfer auf dem Lande, bei Sophokles zwar im Palaste, aber erst nach der Klytaimnestra getötet[7]). Bei Aischylos endlich wird zwar Aigisthos im Palast, auch vor Klytaimnestra getötet, allein eine den Vasendarstellungen genau entsprechende Scene findet sich in den Choephoren nicht. Wohl ruft dort Klytaimnestra, als ihr der Sklave (mit den geheimniſs-

---

[6]) Einem mir immer wieder aufsteigenden Zweifel, ob die Vase überhaupt hierhergehöre, möchte ich wenigstens in der Anmerkung Ausdruck geben. Wenn die Frau wirklich eine Keule und kein Doppelbeil schwingt, liegt der Gedanke an die Andromache der Iliupersis nahe, s. oben S. 63 f. Der Gefallene wäre dann Deiphobos, der Sieger Menelaos, die Frau, welche seinen Arm faſst, Helena; der Mann neben Andromache je nach seiner Handlung, die durch die Beschreibung nicht deutlich wird, Odysseus oder ein Troianer.

[7]) Vgl. über diese Umgestaltung und ihre Gründe die feinen Bemerkungen von A. Mau in den Commentationes Mommsenianae S. 291 f.

vollen Worten „der Tote tötet den Lebenden") den Tod des Aigisth meldet:

v. 882 *δοίη τις ἀνδροκμῆτα πέλεκυν, ὡς τάχος·*
*εἰδῶμεν εἰ νικῶμεν, ἢ νικώμεθα,*

aber ehe noch ihrem Wort gehorcht werden kann, tritt schon Orestes vor sie hin, sie erkennt ihn, und vom Widerstand zum Bitten sich wendend zeigt sie ihm die Brust, die ihn genährt hat. Diese Version verhält sich also zu der von den Vasenmalern befolgten, wie Vorsatz zur That; und es fragt sich, wie dieser Zusammenhang, den Niemand für zufällig halten wird, zu erklären ist. Hat etwa ein Dichter oder ein bildender Künstler anknüpfend an die citierte Stelle der Choephoren den Moment so ausgebildet, wie wir ihn auf den Vasen sehen? An Analogien für einen solchen Vorgang fehlt es ja nicht[8]). Es braucht blofs an die aischyleische Behandlung von Hektors Lösung erinnert zu werden (s. oben S. 96). Allein, dafs eine von einem der unbedeutenderen dramatischen Dichter des fünften Jahrhunderts herrührende Behandlung der Orestessage die aischyleische Version in der Volksphantasie so verdrängt haben sollte, dafs sie in die Kunstdarstellungen sich nicht nur Eingang verschaffte, sondern dieselben sogar ausschliefslich beherrschte, ist doch schwer zu glauben; und so hoch man auch den Einfluſs der Entwickelung bildlicher Typen auf die Fortbildung der Sagenstoffe anschlagen mag, so ist doch undenkbar, dafs die Gestalt und das entscheidende Eingreifen des Talthybios die freie Erfindung eines Künstlers sein sollte. Hier mufs die Poesie vorangegangen sein. Glücklicherweise läfst sich aber in unserem Fall die Sache noch handgreiflicher beweisen; denn das älteste Exemplar unserer Gruppe A mufs — nach der kolossalen Umgestaltung, welche die Vasendatierung durch die neuesten Entdeckungen gemacht hat — entschieden vor die Aufführung der Oresteia, die bekanntlich Ol. 80,2 (458) gegeben wurde, fallen. Wer aber auch behauptet, dafs für eine so zuversichtliche Datierung der rotfigurigen Vasen strengern Stils unsere Indicien nicht aus-

[8]) Vgl. auch Thanatos S. 29.

reichen, wird wenigstens die Vase nicht weit über diesen Zeitpunkt hinabrücken können. Auf alle Fälle ist der Zeitraum ein viel zu kurzer für den ziemlich langwierigen Prozefs, der in der Zeit zwischen der Aufführung der Choephoren und der Verfertigung von A sich hätte abspielen müssen: zuerst nämlich müfste ein Tragiker an die citierten Aischylos-Verse anknüpfend den Mythos umgestalten, dann müfste ein grofser Künstler — denn auf ältere bildliche Tradition dürften wir ja in diesem Fall nicht zurückgreifen — also ein grofser Künstler, etwa ein Maler aus der Schule des Polygnotos die neue Sagenversion bildlich gestalten, endlich müfste diese neue Schöpfung in den Typenvorrat des Kunsthandwerks eindringen. Absichtlich habe ich bei dieser Deduktion den oben aufgestellten Satz, dafs in der strengen rotfigurigen Vasenmalerei Sagenversionen des Dramas unerhört sind, bei Seite gelassen; derselbe würde, wenn er auch für Andere dieselbe Beweiskraft hätte, wie für mich, allein ausgereicht haben, die Sache zu entscheiden.

Wenn also der besprochene Typus weder unmittelbar noch mittelbar von der Oresteia des Aischylos abhängig ist, so müssen beide auf dieselbe ältere Sagenbehandlung zurückgehen. Aischylos hat den gräfslichen Zug, dafs die Mutter gegen den Sohn — mag sie ihn nun erkannt haben oder nicht — das Beil erhebt, ausgemerzt, aber so mächtig war diese Tradition, so tief war sie der Volksphantasie eingeprägt, dafs er mit den Worten *δοίη τις ἀνδροκμῆτα πέλεκυν ὡς τάχος* wenigstens daran erinnern zu müssen glaubte. Hier sehen wir den selbständig schaffenden Dichter im Kampf mit der poetischen Sagentradition.

Aber diese Sagentradition woher stammt sie? Unser nächster Gedanke wird das Epos, also die Nostoi des Hagias von Troizen sein. Allein die kurze Notiz der von Proklos überlieferten Hypothesis: *ἔπειτα Ἀγαμέμνονος ὑπὸ Αἰγίσθου καὶ Κλυταιμνήστρας ἀναιρεθέντος ὑπ' Ὀρέστου καὶ Πυλάδου τιμωρία καὶ Μενελάου εἰς τὴν οἰκείαν ἀνακομιδή* giebt uns keinen genügenden Anhalt; ja die Erwähnung des Pylades mufs uns mifstrauisch machen, da von den besprochenen Vasen nur die jüngste D neben Orestes einen Gefährten zeigt, der möglicher Weise — aber keineswegs mit

Notwendigkeit — auf Pylades gedeutet werden könnte. Fragen wir also die Odyssee, die ja wesentlich auf demselben Sagenhintergrund steht, wie die Nosten. Hier mufs nun auffallen, dafs stets nur die Rache an Aigisthos, nie der Muttermord des Orestes erwähnt wird; so α 30. γ 199. δ 514, und endlich an dem eigentlichen locus classicus γ 304—312, einer Stelle, die mit den Worten der Hypothesis bei Proklos in einer so augenfälligen Weise übereinstimmt, dafs der Verdacht sich unabweisbar regt, der Verfasser der Hypothesis habe nicht die Nosten, sondern diese Odysseestelle vor Augen gehabt[9]). Jedenfalls steht die Sache so, dafs wir entweder über die Sagenversion in den Nosten absolut Nichts wissen können, oder dafs sie dieselbe war, wie die in diesen Odysseeversen skizzierte. Ich setze die wichtige Stelle, das älteste erhaltene Zeugnis für unseren Mythos vollständig her; es heifst von Aigisthos:

*ἑπτάετες δ' ἤνασσε πολυχρύσοιο Μυκήνης*
*κτείνας Ἀτρεΐδην, δέδμητο δὲ λαὸς ὑπ' αὐτῷ,*
*τῷ δέ οἱ ὀγδοάτῳ κακὸν ἦλυθε δῖος Ὀρέστης*
*ἄψ ἀπ' Ἀθηνάων, κατὰ δ' ἔκτανε πατροφονῆα.*
*[Αἴγισθον δολόμητιν, ὃς οἱ πατέρα κλυτὸν ἔκτα]*[10])
*ἦ τοι ὁ τὸν κτείνας δαίνυ τάφον Ἀργείοισιν*
*μητρός τε στυγερῆς καὶ ἀνάλκιδος Αἰγίσθοιο·*
*αὐτῆμαρ δέ οἱ ἦλθε· βοὴν ἀγαθὸς Μενέλαος*[11]).

Die beiden vorletzten Verse fehlten, wie die Scholien bemerken, in einigen Ausgaben. Aristarchos bemerkt dazu, es sei in ihnen angedeutet, dafs Klytaimnestra zugleich mit Aigisthos umkomme; ob aber auch sie von Orestes getötet werde, sei unklar; auch die Ermordung der Eriphyle durch Alkmaion kenne ja Homer nicht. Mir däucht, wenn die beiden Verse nicht eine

---

[9]) Vgl. den Excurs: Zu den Hypotheseis.

[10]) Diesen Vers athetiert Kirchhoff.

[11]) Von diesen Versen und zwar lediglich von diesen ausgehend und die notwendigen Konsequenzen daraus ziehend ist Euripides zu der grofsartigen Erfindung seines Orestes gekommen.

ganz späte Interpolation sind, so lassen sie nur die Auffassung zu, dafs Klytaimnestra aus Scham und Verzweiflung sich selbst getötet habe. Wie könnte über den Muttermord des Orestes hier und an den anderen Stellen in solch wahrhaft frivoler Weise hinweggegangen werden? Steht doch noch ein anderes hiermit in unverkennbarem Zusammenhang. Bei der Ermordung des Agamemnon steht in der Odyssee — und wir dürfen wohl sagen überhaupt im Epos — Klytaimnestra durchaus im Hintergrund. Aigisthos ist es, der die That vollbringt (γ 194. 254—304. δ 514—537. λ 409—434); in der offenbar ältesten Fassung in der Telemachie ist Klytaimnestra nicht einmal gegenwärtig, ja man kann zweifeln, ob sie anders als durch Konivenz — gerade wie ihre späteste Ausläuferin, die Gertrud im Hamlet — Teil an der That hat. Ihr schweres Verbrechen ist der Treubruch gegen den Gatten, dem sie aber erst nach langem Kampf — φρεσὶ γὰρ κέχρητ' ἀγαθῇσιν — und, wie der Dichter entschuldigend hinzusetzt, ὅτε δή μιν μοῖρα θεῶν ἐπέδησε δαμῆναι, begeht. Schuldiger erscheint sie in der Nekyia, wo sie bei der That gegenwärtig ist und die Kebse ihres Mannes mit eigener Hand erschlägt. Man sieht, wie ihre Strafe, so ist auch ihre Schuld im Epos eine kleinere.

Total verändert ist das Bild im Drama; hier ist sie ganz eigentlich die Mörderin des Gatten — πρὸς ἡμῶν κἀπέσφε, κἀτθανε, καὶ καταθάψομεν — Aigisthos hingegen der Weichling, der die Ehre des fernen Helden schändet und selbst die Ausführung des Verbrechens dem Weibe überläfst; und ganz konsequent trifft die Rache des Orestes hauptsächlich die Mutter. Kein Besonnener wird diese ungeheuere Umgestaltung des Mythos wie der Charaktere für eine Neuerung des Aischylos halten. Umgestaltungen der populären Sagenversion werden mit einem ganz anderen Aufwand von Mitteln eingeführt. Euripides giebt uns dafür mehr als ein Beispiel. Im Agamemnon aber wird die eigentliche Katastrophe nur angedeutet: erst in den prophetischen Reden der Kassandra, dann in dem kurzen Resumé der Klytaimnestra, — nirgends wird wirklich erzählt; so kann der Dichter nur verfahren, wenn er einer alten, jedem Zuschauer von Kindheit an vertrauten Version folgt.

So mufs also in der Periode zwischen dem Absterben des ionischen Epos und dem Aufblühen des attischen Drama's ein gewaltiger Umschwung in der Sagengestaltung erfolgt sein, zu dem sich ein Ansatz allerdings bereits in der späteren Partie der Nekyia findet, ein Umschwung, durch den die von Natur gutartige, aber schwache und den Verführungskünsten des Aigisthos nicht gewachsene Frau, die bei Homer Klytaimnestra ist, umgewandelt wird in das leidenschaftliche von Lieb und Hafs und Eifersucht bis in's Innerste bewegte, listige und thatkräftige Weib, als welches uns Klytaimnestra bei Aischylos entgegentritt. Aus dieser Anschauung heraus ist die Situation gebildet, die wir auf den Vasen fanden; das Weib, das mit kalter List den Gatten erschlug, verteidigt kühn den Buhlen auch gegen ihren Sohn, auch wenn sie ihn als Sohn erkannt hätte. Ob letzterer Zug gleichzeitig mit der Umwandlung des Charakters der Klytaimnestra oder erst in Folge davon in den Mythos eindringt, mufs vorläufig unentschieden bleiben.

Um nun der Ermittelung der dichterischen Vorlage, auf der sowohl der bildliche Typus dieser Vasen beruht, als Aischylos seine Oresteia aufbaut, näher zu treten, müssen wir einige Punkte genauer ins Auge fassen, welche für den auf diesen Vasen dargestellten Moment die Voraussetzung bilden. Es ist klar, dafs sowohl Talthybios als Elektra im Einverständnis mit Orestes sind, beide müssen ihn also kennen oder erkannt haben. Für Talthybios kommt hier das Zeugnis des Nicolaos Damascenus Exc. de insid. Cod. Escor. fol. 77 = C. Müller F H G. III fr. 34 p. 374 in Betracht: *ὅτι Αἴγισθος Ἀγαμέμνονα κτείνας τὸν βασιλέα συμβουλῇ τῆς γυναικὸς Κλυταιμνήστρας καὶ τὸν Ὀρέστην τὸν τοῦ Ἀγαμέμνονος υἱὸν ἔμελλεν ἀνελεῖν. τοῦτον δὲ ἐρρύσατο Ταλθύβιος ἐξαρπάσας καὶ ἐκθέμενος εἰς τὴν Φωκίδα παρὰ Στρόφιον. δεκάτῳ δ' ἔτει ἐκ Φωκέων ἐλθὼν μετὰ Πυλάδου τοῦ Στροφίου Αἴγισθον καὶ τὴν μητέρα κτείνας τῶν Μυκηνῶν ἐβασίλευεν. ἐλαυνόμενος δὲ ὑπὸ τῶν Αἰγίσθου φίλων, κατὰ δὲ τὸν πλεῖστον λόγον ὑπὸ Ἐρινύων ὡς ἐναγὴς θεοῦ κελεύσαντος εἰς Ἀθήνας ἀφίκετο καὶ ἐν Ἄρεϊῳ πάγῳ κριθεὶς ἀπέφυγεν. αὕτη ἡ δίκη φόνου τετάρτη ἐν Ἀθήναις ἐκρίθη.* Mit dieser Nachricht, soweit sie Talthybios betrifft, stimmt auch Dictys Cret. VI 2 überein.

Die letzten Worte des Nicolaos-Excerpts sind, wie C. Müller richtig bemerkt, aus Hellanikos (schol. Eur. Orestes 1643. F H G. I p. 56 fr. 82, vgl. Kirchhoff im Hermes VIII S. 184) geflossen. Dafs auch die vorhergehende Erzählung ganz oder teilweise aus Hellanikos stammt, läfst sich nicht behaupten, aber auch nicht von vornherein abweisen. Für das Alter der Tradition von Talthybios haben wir, aufser unseren Vasen, wenigstens ein indirektes Zeugnis in der Elektra des Sophokles sowohl wie der des Euripides. Der παιδαγωγός des einen, der πρέσβυς des anderen sind augenscheinlich die Weiterbildungen des in einer früheren poetischen Behandlung vorkommenden Talthybios. Dafs sie namenlos sind, beruht auf dem von Wilamowitz An. Eurip. p. 185 beobachteten und begründeten Gesetz, *ut paucae tantum personae inducantur remota omni supervacanea turba, secundi vero ordinis personae nomine certe careant.* Deshalb wird auch bei dem Pädagogen vermieden, auf sein Verhältnis zu Agamemnon irgendwie hinzudeuten; geschähe es, so würde er zu sehr hervortreten, statt des namenlosen Alten würde dann der Beschauer eine bekannte Gestalt der Heroensage, den Talthybios, sehen, und dies gerade soll vermieden werden. Aber sonst spielt der Paidagogos des Sophokles in seinem Verhältnis zu Orestes genau dieselbe Rolle, wie der Talthybios bei Nicolaos. Er hat den Knaben, dem auch der Tod drohte, gerettet, er der einzig treue im Hause des Agamemnon (V. 1351—1356), er hat ihn nach Phokis geflüchtet, dort auferzogen und führt ihn nun als Rächer des Vaters zurück (V. 11—14). Es ist evident, dafs dies auch die Voraussetzung für die Darstellung der Vasen ist. Auch nach der dort befolgten Version ist augenscheinlich Talthybios nicht im Hause geblieben, sondern erst mit Orestes zurückgekehrt. Und noch ein Berührungspunkt findet sich zwischen Sophokles und den Vasen. Wie in der Elektra der Pädagog v. 1327 f. Wache steht und die Beratung der Geschwister vor plötzlichem Überfall schützt, so hat er auch hier Wache gehalten, während Orestes ins Gemach des Aigisthos eindringt: nur so erklärt es sich, dafs er im Augenblick der Gefahr sofort zur Hilfe bereit ist. Man sieht, wie viele Züge dieser alten poetischen Version Sophokles bewahrt

hat. Weiter entfernt sich Euripides von der poetischen Tradition; bei ihm ist aus Talthybios der πρέσβυς geworden, der zuerst Agamemnon und dann Elektra erzogen hat[12]); aber wieder ist es er, der den Orestes gerettet hat und bei der Vollführung der Rache mit Rat und That hilft, wie in der alten Tradition Talthybios. Sind wir einmal auf die grofse Bedeutung des Talthybios aufmerksam geworden, so erhält auch das Auftreten des κήρυξ im Agamemnon, der natürlich wieder kein anderer als Talthybios ist, einen ganz anderen Nachdruck. So finden wir also in der Kunst wie bei den drei grofsen Tragikern die vereinzelten Spuren dieses Talthybios, dessen Charakter gerade wie der der Klytaimnestra in einer durchschlagenden poetischen Behandlung ausgebildet sein mufs, die jenseits des attischen Dramas und diesseits des ionischen Epos fällt; diese Dichtung aber näher zu bestimmen, ist uns noch immer nicht gelungen.

Allein auch Elektra steht in der Darstellung der Vasen im Einverständnis mit Orestes, sie mufs ihn also kennen und da sie nicht, wie Talthybios, mit Orestes aus der Fremde kommt, so mufs der auf den Vasen dargestellten Situation eine Scene des Wiedersehens und Wiedererkennens zwischen den beiden Geschwistern vorangegangen sein; es ist weiter mindestens wahrscheinlich, dafs diese Scene aufserhalb des Palastes vor sich ging, und dazu mufste wieder motiviert werden, warum Elektra den Palast verläfst. Diese Betrachtung führt uns auf den Schlufs, dafs dem auf den Vasen dargestellten Moment eine Scene vorausgegangen sein mufs sehr ähnlich oder identisch mit derjenigen, welche den ersten Teil der Choephoren des Aischylos bildet. Dann würden wir also wieder auf eine gemeinsame Quelle für Aischylos und die Vasen geführt, und glücklicherweise läfst sich in der That der monumentale Nachweis beibringen, dafs das Wiedersehen der Geschwister am Grabe des Agamemnon nicht von Aischylos erfunden, sondern schon einer älteren und zwar bedeutend älteren Dichtung entstammt.

---

[12]) Im Orestes hingegen läfst Euripides den Talthybios ein zweideutiges Spiel spielen.

Conze hat in den Mon. d. Inst. VI tav. LVII ein aus Melos stammendes dem entwickelten archaischen Stile angehöriges Relief veröffentlicht, welches eine der Eingangsscene der Choephoren ganz verwandte Situation zeigt. Der in tiefe schmerzliche Gedanken versunken am Grabe ihres Vaters sitzenden Elektra (ΑΛΕΚΤΡ.) sind drei Männer genaht, von denen der erste ihr zuzureden scheint, während die beiden anderen sich in bescheidener Entfernung halten; das dabeistehende Rofs und der Sack, welchen der dritte von ihnen — offenbar ein Diener — an einem Stab über der Schulter trägt, zeigen, dafs sie sich auf der Reise befinden. Der erste trägt auf dem Kopf — ebenso wie der Diener — den Pileus der alten Form (wie Talthybios auf der Wiener Vase), er hat das Schwert an der Seite und in der linken Hand einen Stab, dessen oberes Ende fehlt; der zweite offenbar jugendlichere hat das Schwert in der linken Hand, den Petasos im Nacken, eine Tänie im Haar und hebt nachdenklich und aufmerksam die rechte Hand an das Kinn, — es ist offenbar der Vornehmste, ihm gehört auch wohl das Rofs. Neben Elektra steht die Kanne mit der Totenspende, hinter ihr wird eine ältliche Frau mit Kopftuch sichtbar — doch wohl die Amme. Dafs nun diese Darstellung nicht auf die Choephoren zurückgeht, folgt nicht sowohl aus den unerheblichen Abweichungen von Aischylos — solche haben wir schon oft gefunden und werden sie noch gar manchmal finden — sondern, wie bereits Conze hervorgehoben hat, aus chronologischen Gründen. Der noch sehr altertümliche Stil nötigt uns die Verfertigung dieses Reliefs vor die Aufführung der Oresteia zu setzen. Wollte man nun auch einwenden, dafs sich an abgelegenen Orten die Kunst länger auf einer altertümlichen Stufe hält und dafs defshalb sehr wohl das Relief geraume Zeit nach 458 gefertigt sein könnte, so bliebe eben die Schwierigkeit, dafs an einem so abgelegenen Ort eine vom attischen Drama geschaffene Situation so rasch Eingang finden und selbst in das Kunsthandwerk eindringen konnte. Das Relief ist, wie der dorische Dialekt der Beischriften zeigt, in einer dorischen Gegend gefertigt worden und Nichts hindert uns anzunehmen, dafs der Fundort

auch der Fabrikort sei[13]). Wer wird glauben wollen, dafs selbst beim Beginn des peloponnesischen Krieges die aischyleische Version bereits so das Volksbewustsein in ausserattischen Landschaften durchdrungen habe, dafs selbst melische Thonarbeiter, sei es mittelbar oder unmittelbar, unter ihrem Einflus standen? Und ein Blick auf die Gruppe rechts führt uns noch einen Schritt weiter: der zweite Jüngling, der im Ephebenkostüm, ist offenbar der Vornehmste, mithin Orestes, für den mir die nachdenkliche Haltung besonders charakteristisch und schön erscheint[14]). Sollte nun der andere Mann, der zu Elektra spricht, wirklich Pylades sein? ihm würde, sollte man meinen, die Anknüpfung des Gespräches wenig ziemen. Mir scheint, die ganze bisherige Betrachtung führt gebieterisch auf eine andere Benennung; es ist Talthybios[15]). Der Herold geht voran, er allein kennt Elektra, aus ihren Händen hat er einst den kleinen Orestes empfangen; ihm ziemt es die Unterredung anzuknüpfen und die Erkennung herbeizuführen. Und sollte nicht der Stab in seiner Linken ebenso gut, nein, besser ein Kerykeion — etwa von der längeren Form, wie sie Hermes auf den schwarzfigurigen Vasen trägt — sein können, als ein Speer?[16])

---

[13]) Vgl. über dieses und die verwandten Reliefs R. Schoene, Griech. Reliefs S. 61. Fragmente, die von einer oder gar mehreren Repliken dieser Darstellung herrühren, sind vor einigen Jahren im athenischen Kunsthandel aufgetaucht.

[14]) Conze erklärt diese Figur für Pylades und den vordersten Mann für Orestes.

[15]) Die Unbärtigkeit ist kein entscheidender Gegengrund; die Züge sind — ebenso wie die des Dieners — offenbar mit Absicht härter und ältlicher, die Gesichtsbildung knochiger, als die des fast jugendlich zarten Orestes. Im Anbringen und Weglassen des Bartes ist bekanntlich die archaische Kunst sehr frei. Es genügt an den bärtigen Troilos auf der korinthischen Vase des Timonidas zu erinnern. Auf dem Kypseloskasten war bekanntlich der eine der Dioskuren bärtig, der andere unbärtig. Daraus Schlüsse für die entwickelte Kunst zu ziehen ist sehr bedenklich.

[16]) Noch auf der späten unteritalischen Vase im Neapler Museum (Heydemann nr. 2858, R. Rochette M. I. pl. 34) finden wir, wie auch Conze hervorhebt, im Gefolge des Orestes einen bärtigen Mann mit Stab und einen auf dem Reisesack sitzenden Diener. Ob die Übereinstimmung eine zufällige ist oder ob wirklich eine bildliche Tradition von dem melischen Terrakotta-

So haben wir wieder einen Punkt, der von Aischylos abweicht, aber auf dieselbe ältere poetische Version zurückweist, zu der uns schon so viele Spuren leiten[17]). In der Hauptsache liegt dem Thonarbeiter dieselbe Sagentradition vor wie dem Aischylos, nur hat letzterer die Rolle des Talthybios ausgemerzt; das Thonrelief gehört also auch hierdurch ganz mit den attischen Vasen zusammen; auf der einen Seite steht die konservative Kunsttradition, auf der andern die neuschaffenden Dichter[18]).

Am Grabe ihres Vaters sitzt Elektra auf dem Relief wie bei Aischylos; eine Spende will oder soll sie bringen hier wie im Drama, das zeigt der neben ihr stehende Krug. Bei Aischylos hat ihr

---

Relief bis zu der späten Basilikata-Vase reicht, wage ich bei dem Fehlen aller Mittelglieder nicht zu entscheiden. Undenkbar aber wäre letzteres nicht, obgleich natürlich die dem Vasenmaler vorschwebende Situation die aischyleische aus den Choephoren ist. Noch auf römischen Sarkophagen, welche die Ermordung des Aigisthos darstellen, erscheint der Typus der strengen attischen Vasen beibehalten — vor allem Aigisthos auf dem Thron. Und doch ist die zu Grunde liegende Version auch hier entschieden die aischyleische; einer der vielen Fälle, wo die neue Sagengestaltung mit dem überlieferten auf ganz anderer Grundlage beruhenden künstlerischen Typus ein Kompromifs schliefst.

[17]) Auch das etwas jüngere, von Conze an derselben Stelle veröffentlichte Thonrelief gehört zweifellos hierher, wie Conze sofort erkannt hat. Ich hätte (Arch. Zeit. 1875 S. 136 Anm. 7) noch rückhaltloser meine Zustimmung aussprechen sollen. Orestes hat das Schwert gezogen, um es hier am Grabe des Vaters zum Racheakt zu weihen. Es ist sehr wahrscheinlich, dafs auch dieser Zug schon in der älteren poetischen Tradition, aus der Talthybios stammt, vorkam. Den zweiten Jüngling aber wage ich wegen seiner Jugendlichkeit hier nicht anders zu benennen als Pylades. Zweifelnd äufsert sich Kekulé B. d. I. 1868 S. 56.

[18]) Die neueste Deutung von Milchhöfer (Mitth. der athen. Instituts V S. 181 Anm. 3) auf Elektra und die Dioskuren kann ich so wenig für richtig halten, wie seine Behauptung, dafs das Relief archaistisch und dafs die Scene nach dem Typus, der auf den attischen Grab-Lekythen vorkommt, gebildet sei. Wenn ein Zusammenhang zwischen letzteren und dem Relief wirklich vorhanden ist, so würde ich mich keinen Augenblick scheuen, daraus die Konsequenz zu ziehen, dafs der ursprünglich für Orestes und Elektra geschaffene Typus auf Scenen des täglichen Lebens übertragen sei. Ich habe eben von dem Einflufs dichterischer Erfindungen auf die Volksvorstellung eine andere Anschauung, als der Verfasser jenes Artikels.

die Mutter den Auftrag gegeben — und diesen Zug hat bekanntlich auch Sophokles, nur dafs sie dort nicht Elektra, der sie mifstraut, sondern der von Sophokles als Folie derselben aus Ilias *I* 145 eingeführten Chrysothemis den Auftrag erteilt. Ein Traum ist es, der Klytaimnestra ängstigt und sie treibt, den Schatten des gemordeten Gatten zu versöhnen; aber den Inhalt des Traumes geben beide Dichter verschieden an. Bei Sophokles träumt ihr, dafs Agamemnon wieder gekommen sei und die Rechte des Gatten ausgeübt habe, dann habe er sein altes Szepter ergriffen, es in die Erde gesteckt und ein Baum sei daraus hervorgewachsen, der das ganze Mykenerland überschattet habe. Der letzte Zug ist, wie Classen Über die Beziehungen Sophokleischer Stellen zu der Erzählung des Herodot (in den Verhandlungen der Kieler Philologenversammlung S. 114) bemerkt, der Erzählung des Herodot vom Traum der Mandane (I 108) nachgebildet; er ist freie auf den frischen Eindruck des Herodoteischen Werkes berechnete Erfindung des Dichters und kommt daher für die poetische Tradition nicht in Betracht. Aischylos läfst den Chor in der Parodos nur andeutungsweise von dem ὀρθόθριξ φόβος δόμων ὀνειρόμαντις sprechen, in dem die Traumdeuter den fortdauernden Groll der Unterirdischen gegen die Mörder erblicken; den Inhalt des Traumes erzählen die Frauen erst V. 527—534 dem Orestes: es hatte Klytaimnestra geträumt, dafs sie einen Drachen geboren und an die Brust gelegt habe, da habe dieser Blut mit der Milch aus ihrer Brust gesogen. Dies Motiv des Traumes der Klytaimnestra können wir nun in einer früheren, aber nachepischen Behandlung nachweisen und damit stofsen wir zum ersten Mal auf festen Boden; es entstammt der Oresteia des Stesichoros: Plutarch *de sera numinis vindicta* c. 10 p. 554 F (= Bergk Poetae lyrici III fr. 42) hat uns leider nur zwei Verse aus der betreffenden Partie erhalten, welche an sich betrachtet eine verschiedene Deutung zulassen und auch in der That erfahren haben:

τᾷ δὲ δράκων ἐδόκησε μολεῖν κάρα βεβροτωμένος ἄκρον,
ἐκ δ' ἄρα τοῦ βασιλεὺς Πλεισθενίδας ἐφάνη·

im allein Zusammenhang der Sagenentwickelung betrachtet lassen,

meine ich, die Worte nur eine Auffassung zu. Der Drache selbst ist Agamemnon, das blutige Haupt deutet auf die Kopfwunde[19]), die ihm Klytaimnestra versetzt hat; in dem zweiten Verse kommt nun nicht etwas Neues hinzu, nicht Orestes ist gemeint, der gewifs nicht *βασιλεύς* und schwerlich nach seinem unberühmten Grofsvater *Πλεισθενίδας*, höchstens nach dem Stammvater des Geschlechts *Πελοπίδας* heifsen würde; das Traumbild verschiebt sich nur: „Einen Drachen mit blutigem Haupt glaubte sie auf sich zukommen zu sehen; da wars auf einmal Agamemnon". Ob und wie der Traum nun weiter ging, können wir nur erraten; aber die Vermutung scheint kaum zu gewagt, dafs in dem Traum bei Aischylos und in dem ersten Teil des Traumes bei Sophokles auch inhaltlich Stücke dieser stesichoreischen Erfindung vorliegen. Wenigstens entsteht, wenn man beide mit dem Stesichoros-Fragment vereinigt, ein so harmonisches Ganze, dafs es mir schwer wird, an einen Zufall zu glauben: der Drache mit dem blutigen Haupt, aus dem plötzlich Agamemnon wird, nähert sich Klytaimnestra und umarmt sie, und diese gebiert von dem Drachen einen Drachen, der Blut mit der Milch aus ihrer Brust trinkt. Wenn nun also der Traum, durch den bei beiden Tragikern die Totenspende am Grab des Agamemnon motiviert und das Wiedersehen der Geschwister herbeigeführt wird, bei Stesichoros stand, so liegt der weitere Schlufs sehr nahe, dafs auch die Folge dieses Traumes, die Scene am Grabe, die ja, wie das melische Terrakottarelief beweist, älter als Aischylos sein mufs, gleichfalls auf stesichoreischer Erfindung beruht, ja dafs, um gleich das letzte entscheidende Wort zu sprechen, das so lange von uns gesuchte Dichtwerk, in dem jene gewaltige Umgestaltung des Charakters der Klytaimnestra erfolgt ist, in dem Talthybios eine so grofse Rolle spielte, kurz, auf das sowohl die bildlichen Darstellungen wie die Behandlung des attischen Dramas

---

[19]) Vgl. Sophokles Elektra 98:

*μήτηρ δ' ἡμὴ χὠ κοινολεχὴς*
*Αἴγισθος ὅπως δρῦν ὑλοτόμοι*
*σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει.*

zurückgehen, kein anderes ist, als eben die Oresteia des Stesichoros. Wir sind bisher von den attischen Vasenbildern Schritt für Schritt zurückgehend ganz von selbst auf Stesichoros gekommen. Es fragt sich, ob unter den dürftigen direkten Zeugnissen über die Oresteia dieses Dichters nicht einige sich finden, welche diese Annahme erhärten.

Zunächst scheint die Abhängigkeit des melischen Reliefs von Stesichoros dadurch eine neue Stütze zu erhalten, daſs auf dem Bildwerk eine Alte gegenwärtig ist und in dem Gedicht eine Amme des Orestes — sie hieſs dort Laodameia — erwähnt war. Wie geschickt sie bei Aischylos verwandt wird, ist bekannt, aber das ist dramatisch und nicht episch. Am Grabe des Agamemnon, ihres alten Herren, beim Wiedersehen der Geschwister ist der Platz, den ihr der Dichter anweisen muſs[20]), hier erkennt auch sie ihren Pflegling: *φίλον δ' Ὀρέστην, τῆς ἐμῆς ψυχῆς τρίβην, ὃν ἐξέθρεψα μητρόθεν δεδεγμένη.*

Weiter ist Elektra selbst, die auf den Kunstwerken wie im attischen Drama eine so hervorragende Rolle spielt, bekanntlich dem Homer fremd und nichts berechtigt, sie in die Nosten zu

---

[20]) Aus der scharfen Kritik, welche Euripides an der Art, wie in den Choephoren die Erkennung durch Fuſsstapfen, Haarfarbe und ein altes Gewand herbeigeführt wird, ausübt, darf und muſs man doch wohl folgern, daſs dies alles von Aischylos selbst erfunden ist. Gegen Stesichoros gerichtet wäre die Polemik doch wirklich zu kindisch. Bei diesem haben vielmehr — wenn die im Text ausgesprochenen Vermutungen richtig sind — die beiden alten Diener, die sich natürlich kennen, die Amme des Orestes, Laodameia, auf Seiten der Elektra, Talthybios auf Seiten des Orestes das Wiedererkennen vermittelt. Unter dem Einfluſs dieser stesichoreischen Episode hat dann sowohl Sophokles die Scene zwischen den Geschwistern und dem Pädagogen Elektr. V. 1346—66, als Euripides die derselben Personen mit dem *Πρέσβυς* Elektr. V. 487—698 gedichtet. Man beachte, wie letzterer das stesichoreische Motiv wieder aufnimmt, namentlich V. 567 *βλέψον νυν ὡς τόνδ' ὦ τέκνον τὸν φίλτατον* u. *οὐκ εὖ φρονῶ 'γὼ σὸν κασίγνητον βλέπων.* — Auch ist zu beachten, daſs Pindar Pyth. XI 25 der Amme — bei ihm Arsinoe genannt — die eigentliche Rettung des Orestes zuschreibt. So wird wohl ursprünglich d. h. bei Stesichoros sie und nicht Elektra es gewesen sein, die den Knaben in die Hände des Talthybios legte. Bei Pherekydes tötet Aigisthos den Sohn dieser Amme im Wahne, den Orestes zu töten.

setzen. Die älteste Erwähnung derselben wäre die bei dem Meliker Xanthos, wenn Aelians Quelle Glauben verdiente; nach Xanthos hätte, so erzählt Aelian V. H. IV 26, Elektra ursprünglich Laodike geheifsen d. h. sie wäre identisch gewesen mit der zweiten bei Homer erwähnten Tochter; erst als sie unvermählt nach der Ermordung ihres Vaters im Hause des Aigisth ein traurig Dasein dahingeschleppt habe, sei ihr der Name *Ἠλέκτρα* oder *Ἀλέκτρα* gegeben worden, eine Etymologie, die augenscheinlich von einem dorischen oder wenigstens dorisch schreibenden Manne herrühren mufs[21]). Es ist klar, dafs dies bereits ein Versuch ist, die Elektra, die bereits in der poetischen Tradition festen Fufs gefafst hat, mit dem Homervers in Einklang zu setzen; die Elektra müfste also schon in einem vor Xanthos entstandenen Gedicht eine gewisse Rolle gespielt haben. Aber wie steht es überhaupt mit diesem Xanthos? Aufser Aelian thut seiner nur noch Megakleides, wahrscheinlich ein Peripatetiker, Erwähnung, aus dem ein längeres Excerpt bei Athen. XII 513 steht. Da lesen wir denn unter Anderem, dafs Herakles ein grofser Weichling gewesen sei, dem das Vergnügen am Essen, Trinken und schönen Frauen über Alles gegangen sei; erst Stesichoros von Himera habe ihn zu dem wilden Gesellen gemacht, der wie ein Strafsenräuber mit einem Löwenfell bekleidet und mit Keule und Bogen bewaffnet die Welt durchziehe. Noch der Dichter Xanthos, der doch älter als Stesichoros sei, wie dieser selbst bezeuge, habe ihm das homerische Gewand gegeben. Diesen Xanthos habe übrigens Stesichoros vielfach ausgeschrieben. So sei auch die Oresteia ein Plagiat an Xanthos[22]). Nun dieses

---

[21]) In Wahrheit hängt der Name natürlich mit *Ἠλεκτρώνη* zusammen; s. Wilamowitz im Hermes XIV S. 457.

[22]) Mit Unrecht hat Westermann gegen Jonsius in Abrede gestellt, dafs diese Bruchstücke in das Werk des Peripatetikers Megakleides *περὶ Ὁμήρου* gehören, das in den Iliasscholien wiederholt und in den Odysseescholien einmal citiert wird. Es lassen sich noch deutlich die Stellen der Ilias und Odyssee nachweisen, auf welche sich die Fragmente beziehen. Das Fragment bei Aelian stammt aus einer Besprechung von *I* 145, das grofse Fragment über die Weichlichkeit des Herakles bezieht sich auf *Ξ* 640, wo in den

Peripatetiker-Geschwätz wird heute keinen Kundigen mehr täuschen. Zunächst mufs konstatiert werden, dafs nach allen Gesetzen der Quellenkritik auch die Aelian-Stelle auf Megakleides zurückgeführt werden mufs, denn auch dort wird mit Nachdruck hervorgehoben *ἐγένετο δὲ οὗτος πρεσβύτερος Στησιχόρου τοῦ Ἱμεραίου*, wie es auch bei Athenaios heifst *Ξάνθος δ' ὁ μελοποιὸς πρεσβύτερος ὢν Στησιχόρου.* So wird also dieser Dichter in der erhaltenen Litteratur nur von Megakleides erwähnt, und ein Mann, den Stesichoros in so ausgiebiger Weise benutzt hätte, sollte in der antiken Litteratur so ganz verschollen

---

Scholien des Venet. B sogar der Anfang der ganzen Auseinandersetzung steht; freilich hat der Venetus B *Μενεκλῆς*, aber C. Müller hat längst gesehen (F H G IV p. 443), dafs *Μεγακλῆς* zu schreiben und dieser dann natürlich mit unserem Megakleides identisch sei. Dafs W. Dindorf das gänzlich ignoriert, wird Niemanden, der seine Ausgabe näher kennt, verwundern. Dort heifst es also: *Μεγακλῆς φησὶν ἐψεῦσθαι τὴν ἐπὶ Ἴλιον στρατείαν* (des Herakles) und daran schlofs sich unmittelbar an, was bei Athenaios steht: *Μεγακλείδης ἐπιτιμᾷ τοῖς μεθ' Ὅμηρον καὶ Ἡσίοδον ποιηταῖς, ὅσοι περὶ Ἡρακλέους εἰρήκασιν ὡς στρατοπέδων ἡγεῖτο καὶ πόλεις ἥρει.* Bei dem zweiten Fragment hat Athenaios (XII. 513 B) die betreffenden Verse der Odyssee (*ϑ* 248) selbst beigeschrieben. Noch ein Wort über die in den Iliasscholien enthaltenen Fragmente; zu *K*. 274 bringt er die *λύσις* für eine *ἀπορία* des Zoilos; ganz sinnreich ist die Bemerkung zu *Π* 140: den Speer müsse Achilleus zurückbehalten, weil der Dichter schon im Sinne habe, ihm später neue Waffen von Hephaistos machen zu lassen; einen Speer aber könne ihm dieser nicht verschaffen, weil es im Himmel keine Bäume gebe. Charakteristisch ist, dafs der Kampf zwischen Hektor und Achilleus für ein *πλάσμα* erklärt wird (schol. Il. *X*. 205) gerade wie oben die Eroberung Ilions durch Herakles. Er geht also darauf aus, die poetische Fiktion von dem zu Grunde liegenden historischen Kern zu scheiden. Ächt peripatetisch ist die Behauptung, die Athenerinnen hätten sich nicht *Ἀθηναῖαι*, sondern *Ἀττικαὶ γυναῖκες* genannt, damit sich die Jungfrau *Ἀθηναία* nicht durch die Gleichnamigkeit mit Frauen verletzt fühlte; als zuletzt doch der Name *Ἀθηναῖαι* durchgedrungen sei, habe man den Namen der Göttin in *Ἀθηνᾶ* geändert (Eustathius in Iliad. p. 84). Dies genügt, um die Richtung des Mannes zu charakterisieren. Man sieht, wenn auch Welcker (ep. Cyclus I S. 189) mit Recht davon Abstand genommen hat, den Namen überall in *Ἡρακλείδης* zu ändern, ein Geistesverwandter des Herakleides Pontikos war er allerdings, und ein Verfahren, wie das oben im Text angenommene, ist ihm wohl zuzutrauen.

sein? Ich sollte meinen, der Peripatetiker-Kniff, einen grofsen Dichter des Plagiats zu zeihen und ein angeblich gänzlich vernachlässigtes Gedicht, was entweder nie existiert hat oder früh verloren gegangen ist, als Quelle zu präsentieren, wo möglich einzelne Stellen von eigener Mache daraus zu citieren, wäre bekannt genug. Dafs Stesichoros wirklich von einem Xanthos gesprochen, zu bezweifeln ist kein Grund; aber wer weifs, in welchem Zusammenhang und ob es wirklich ein Dichter war; dies bot dem Megakleides die Handhabe für seine Fiktion. Allein die Notiz über Elektra sieht nicht nach Erfindung eines Peripatetikers aus, und wenn Megakleides behauptete, dafs Stesichoros in der Oresteia sich genau an Xanthos angeschlofsen habe, so konnte er ja den Inhalt einer Stelle der Oresteia des Stesichoros ruhig unter Xanthos' Namen geben.

Sollte indessen auch wirklich das Gedicht des Xanthos existiert haben, so würde eben aus der von Megakleides bezeugten Übereinstimmung des Stesichoros und des Xanthos folgen, dafs auch bei ersterem Elektra vorkam; und die Art, wie wir sie im fünften Jahrhundert plötzlich in den Mittelpunkt des Interesses gerückt finden, läfst auf die Einwirkung eines schöpferisch wirkenden und viel beliebten Dichters, also nicht des gänzlich verschollenen Xanthos, sondern des sehr populären Stesichoros schliefsen. Wie sehr übrigens die Erkennungsscene der Geschwister am Grabe gerade zur Behandlung in einem lyrischen Gedichte geeignet war, brauche ich kaum besonders hervorzuheben.

Direkt bezeugt ist dann noch aus der Oresteia des Stesichoros, dafs Apollo dem Orestes einen goldenen Bogen als Waffe gegen die Erinyen giebt, ein Zug, den Euripides bekanntlich in seinem Orestes benutzt hat (schol. Eur. Orestes 40). Für Stesichoros lernen wir hieraus, dafs auch bei ihm schon die Erinyen als Rächerinnen des Muttermordes auftraten, eine indirekte Bestätigung dafür, dafs auch bei Stesichoros Klytaimnestra von der Hand ihres Sohnes fällt; und weiter, dafs schon bei Stesichoros Apollo als Schützer des Orestes erscheint, woraus sich unmittelbar der Schlufs ergiebt, dafs der Muttermord auch bei

ihm bereits, wie im attischen Drama, auf Geheifs des Apollo geschieht.

So zeigen auch diese wenigen direkten Zeugnisse keinen Widerspruch, sondern in wesentlichen Punkten genaue Übereinstimmung mit der Sagenentwickelung, die wir als Grundlage des attischen Dramas wie der attischen Vasen und des melischen Thonreliefs erkannt haben. Sagenentwickelung? doch wohl Sagenbehandlung; denn auch der eifrigste Verteidiger der Rechte mündlicher Volkstradition wird zugeben müssen, dafs eine so durchgreifende Ausbildung der einzelnen Charaktere und ein so detaillirtes Ausmalen der einzelnen Situationen das Eingreifen einer dichterischen Individualität zur Voraussetzung hat, als welche ich jetzt unbedenklich Stesichoros in Anspruch nehmen zu dürfen glaube. Wie populär er und speziell seine Oresteia in Athen war, dafür giebt es vielleicht kein besseres Zeichen, als dafs Aristophanes in der Parabase des Friedens V. 775 die Eingangsworte der Oresteia *Μοῦσα σὺ μὲν κλείουσα ... θεῶν τε γάμους ἀνδρῶν τε δαῖτας* in die Ode verarbeitet, ohne Stesichoros zu nennen; denn wer den Gebrauch antiker Poesie kennt, weifs, dafs Aristophanes hier kein Plagiat begehen, sondern auf eine bekannte und beliebte Stelle anspielen will; die Anspielung wäre aber absurd, wenn er nicht die Worte als der grofsen Mehrzahl des attischen Publikums bekannt voraussetzen dürfte. Für Euripides ist die Anlehnung an Stesichoros im Orestes direkt bezeugt, in der Helena ist sogar die ganze Sagenversion stesichoreisch. Für Aischylos und Sophokles ergiebt sie sich uns jetzt aus dem oben Gesagten. Wir dürfen aber jetzt noch weiter gehen und einzelne Züge der aischyleischen Trilogie, solche namentlich, die nur kurz angedeutet sind, also dem attischen Publikum ohne Weiteres verständlich sein mufsten, während sie doch nicht aus dem Epos stammen, für die Rekonstruktion der stesichoreischen Oresteia in Anspruch nehmen. So vor Allem die ganze erste Tragödie der Trilogie, namentlich die Version von Agamemnons Tod. Im Bade tötet ihn sein Weib mit dem Beil, zwei Schläge giebt sie ihm, und als er am Boden liegt den dritten *τοῦ κατὰ χθονὸς Διὸς νεκρῶν σωτῆρος εὐκταίαν χάριν*. Die von Klytaimnestra dem Agamemnon

versetzte Kopfwunde haben wir schon oben bei Stesichoros konstatiert. Jetzt ist es Zeit, darauf hinzuweisen, dafs in den Vasendarstellungen und also auch in der zu Grunde liegenden Dichtung des Stesichoros ein tiefer poetischer Zug liegt: das Beil, welches Klytaimnestra gegen ihren Sohn schwingt, ist dasselbe, mit dem sie ihren Gatten erschlagen hat. Dies Beil spielt von nun an überhaupt in Kunst und Poesie eine grofse Rolle: auf den römischen Orestessarkophagen finden wir die drei Erinyen zusammengekauert schlafen am Grabhügel des Agamemnon, in ihrer Mitte liegt das Mordbeil, mit dem Agamemnon getötet worden ist[23]), oder neben der Grabesthür, in welcher der Schatten des Agamemnon steht[24]), liegt schlafend eine Erinys, aber auch neben ihr das Beil der Klytaimnestra. Wenn Benndorfs ansprechende Kombination, dafs diese Sarkophage auf den Bildercyklus des Theon von Samos zurückgehen, das Richtige trifft, — und ich halte sie in der That für sehr wahrscheinlich — so haben wir auch den Urheber des ergreifend schönen Gedankens, dafs an dem Grabe des Gemordeten die Erinyen schlafen und die mörderische Waffe, das Symbol ungesühnten Verbrechens, als Mahnung zur Rache[25]) neben ihnen liegt, bis der Rächer naht und sie erwachen. Nur wird man zur Rekonstruktion des Gemäldes die beiden Typen

---

[23]) Auf dem vatikanischen Sarkophag (Visconti Museo Pio-Clement. V 22) dem giustinianischen (Gall. Giustiniani II 130) und endlich auf dem Sarkophag von Husillos (Museo español de antiguedades I 3). Michaelis Arch. Zeit. 1875 S. 107 hat das Verdienst, zuerst mancherlei verkehrten Aufstellungen gegenüber mit Entschiedenheit betont zu haben, dafs die drei schlafenden Erinyen eine selbständige Scene bilden und ganz an ihrem Platze sind. Nur die Beziehung des Beiles scheint ihm entgangen zu sein.

[24]) Auf dem lateranensischen Sarkophag (Benndorf und Schoene 415, Garucci II, 1) und einem Fragment in Villa Albani.

[25]) Auf derselben Empfindung beruht es, wenn Goethe, der allein unter allen deutschen Dichtern antik empfindet, in der Iphigeneia dichtet: Elektra habe den Orestes zu der Stelle geführt, wo der Vater gefallen sei,

„wo eine alte leichte Spur des frech-
vergoss'nen Blutes oft gewaschnen Boden
mit blassen ahndungsvollen Streifen färbte".

zusammennehmen müssen[26]): in der Grabthüre stand der Schatten des Agamemnon; auf und um den Grabhügel gelagert schliefen die drei Erinyen, in ihrer Mitte lag das Beil, als ob sie es bewachten.

An dieser Stelle mufs auch der kleinen Berliner Kylix G gedacht werden. Klytaimnestra, das Beil in der Hand, eilt in grofser Aufregung auf eine Thüre zu — die Thüre zu dem Badegemach, in dem Agamemnon weilt. Am Beil erkannte jeder antike Beschauer die Klytaimnestra, an ihrer wilden Bewegung, dafs sie im Begriffe stehe, das Verbrechen zu begehen; die richtige Deutung gab schon Millin; wenn Jahn an Merope denkt, so kann ich ihm darin hier so wenig wie bei F beistimmen schon darum nicht, weil die Mythen der Herakliden in der Kunst wohl überhaupt nicht und in der Poesie erst vom Drama behandelt worden sind, und eine Einwirkung der Tragödie auf die Kunst und das Kunsthandwerk im 5. Jahrh. nach dem früher Bemerkten (Kap. IV) weder nachweisbar noch wahrscheinlich ist. Der attische Vasenmaler befolgte bewufst oder unbewufst die Version des Stesichoros.

Wenn wir die bisher einzeln als stesichoreisch erkannten Züge zusammenfassen, so würde sich als Inhalt der stesichoreischen Oresteia etwa das Folgende ergeben, das ich in der Form einer Hypothesis hersetzen will, wobei ich für jeden einzelnen Zug die Quelle beifüge.

Klytaimnestra hat Agamemnon mit einem Beile erschlagen (G, Aischylos, Sophokles); den kleinen Orestes hat seine Amme Laodameia den treuen Händen des Talthybios übergeben (fr. 41. Nicol. Damasc., Dictys, Sophokles, vielleicht Pindar), der ihn flüchtet (ob auch hier nach Phokis wegen Apollons?). Zehn Jahre sind vergangen, da träumt Klytaimnestra, dafs ein Drache mit blutigem Haupt sich ihr nahe, aber auf einmal ist's kein Drache mehr, sondern ihr gemordeter Gatte, der sich aufs Neue ihr vermählt; sie gebiert einen Drachen, aber als sie ihm die Brust reicht, trinkt er Blut

---

[26]) Dies deutet auch Michaelis a. a. O. S. 108 an, ohne sich jedoch bestimmt zu entscheiden.

mit der Milch (fr. 42, Aischylos, Sophokles). Erschreckt erwacht Klytaimnestra und sendet, da sie selbst nicht zu gehen wagt, Elektra mit einer Totenspende zum Grabe des Agamemnon (Aichyl. Soph. Eur. melisches Relief), die alte Amme des Orestes Laodameia begleitet sie (fr. 40. melisches Relief). Als Elektra traurig am Grabe ihres Vaters sitzt, naht ein Jüngling und ein alter Mann, Orestes und Talthybios (melisches Relief). Talthybios und Laodameia erkennen sich und führen das Wiedererkennen der Geschwister herbei (Euripides in freier Umgestaltung, ähnlich Sophokles), Orestes zieht sein Schwert und weiht es am Grabe des Vaters zum Rachewerk ein (zweites melisches Relief, Nachklänge bei Sophokles und Euripides), Orestes dringt in das Gemach[27]), während Talthybios draufsen Wache hält, und ermordet den Aigisthos, der auf dem Thron des Agamemnon sitzt[28]).

[27]) Unter welchem Vorwand gelangte bei Stesichoros Orestes in den Palast und zu Aigisthos? Da auf allen Vasen aufser D Elektra gegenwärtig ist und zwar hinter dem Stuhl des Aigisthos steht, während Klytaimnestra erst hereingeeilt kommt, so liegt die Vermutung nahe, dafs nach der Meinung der Vasenmaler und also auch wohl nach der Dichtung des Stesichoros Elektra es ist, die den Orestes als unbekannten Fremdling zu Aigisthos geführt hat. Vielleicht gab sie vor, dafs er eine Nachricht bringe, vielleicht sogar dieselbe, wie bei Aischylos und Sophokles, die fingierte von seinem eigenen Tod. Auffallend und schwerlich zufällig ist es, dafs Orestes zweimal, auf A und B, gerüstet erscheint; denn Gedankenlosigkeit des Vasenmalers ist bei der sorgfältigen und durchdachten Komposition kaum anzunehmen; gab etwa Orestes vor, dafs er aus der Schlacht komme und dort den Tod des Orestes gesehen habe? oder gar, dafs er selbst ihn erschlagen habe? So heifst es bei Hygin. fab. 119 von Orestes: *dicitque se Aeolium hospitem esse nuntiatque Orestem esse mortuum quem Aegisthus populo necandum demandaverat;* und dafs auf den Kopf des Orestes von Aigisthos ein Preis gesetzt worden sei, findet sich auch in der Elektra des Euripides V. 33. Wilamowitz vermutet ansprechend, dafs das Motiv aus dieser Sage durch Euripides auf die Kresphontes-Sage übertragen worden sei.

[28]) Auch auf diesen stesichoreischen Zug hat Aischylos eine Anspielung, die gewifs jeder antike Hörer verstand. Zwar wird bei ihm Aigisthos erst herbeigerufen und empfängt den Todesstofs, als er ins Gemach tritt; aber vorher, als Orestes dem Chor seinen Plan mitteilt, sagt er V. 558:

*εἰ δ' οὖν ἀμείψω βαλὸν ἑρκείων πυλῶν*
*κἀκεῖνον ἐν θρόνοισιν εὑρήσω πατρός,*

Klytaimnestra eilt dem Aigisthos zu Hilfe mit demselben Beil, mit dem sie einst Agamemnon erschlagen hat; ein Zuruf der Elektra warnt den Orestes, aber schon hat Talthybios die Klytaimnestra ergriffen und hält ihre Arme fest (A—F). Der Muttermord mufs hierauf unmittelbar gefolgt sein.

Von dem weiteren Verlauf wissen wir nur so viel, dafs die Erinyen den Orestes verfolgten und dafs dieser sich gegen sie mit dem ihm von Apollo geschenkten Bogen verteidigte. Ob Pylades erwähnt war, wissen wir nicht; da er auf den Vasenbildern fehlt — denn den bärtigen Mann auf D dürfen wir jetzt unbedenklich Talthybios nennen — ist es wahrscheinlich, dafs er auch bei Stesichoros nicht vorkam, zumal er neben Talthybios überflüssig war. Die Tragiker haben ihn aus den Nosten beibehalten, wie Aischylos die Kassandra aus der Odyssee[29]). Keine auch noch

---

*ἦ καὶ μολὼν ἔπειτά μοι κατὰ στόμα*
*ἀρεῖ, σάφ' ἴσθι, καὶ κατ' ὀφθαλμοὺς βαλεῖ,*
*πρὶν αὐτὸν εἰπεῖν· ποδαπὸς ὁ ξένος; νεκρὸν*
*θήσω, ποδώκει περιβαλὼν χαλκεύματι.*

Was bei Stesichoros nach unserer Vermutung als wirklich geschehen berichtet ward und was wir auf den Vasen dargestellt sehen, erwähnt Aischylos als blofse Möglichkeit. Es ist genau derselbe Fall, wie der oben bei Vers 882 konstatierte. Zur Änderung mochte Aischylos unter Anderem durch die Erwägung bewogen werden, dafs ein auf dem Throne sitzender König von Waffenträgern umgeben sein müsse, die des Orestes' That hindern würden. Deshalb wird V. 749—753 Sorge dafür getragen, dafs Aigisthos allein und ohne *δορυφόροι* dem Orestes gegenüber trete.

[29]) Aus der Odyssee hat Aischylos bekanntlich auch den *φύλαξ*, der den Prolog spricht:

*Θεοὺς μὲν αἰτῶ τῶνδ' ἀπαλλαγὴν πόνων*
*φρουρᾶς ἐτείας μῆκος,*

und später 36 *βοῦς ἐπὶ γλώσσῃ μέγας*
*βέβηκεν:*

vgl. *δ* 524 *τὸν δ' ἄρ' ἀπὸ σκοπιῆς εἶδε σκοπός, ὅν ῥα καθεῖσεν*
*Αἴγισθος δολόμητις ἄγων· ὑπὸ δ' ἔσχετο μισθόν*
*χρυσοῦ δοιὰ τάλαντα· φύλασσε δ' ὅ γ' εἰς ἐνιαυτόν.*

Aristophanes von Byzanz sagt freilich: *Θεράπων Ἀγαμέμνονος ὁ προλογιζόμενος, οὐχὶ ὁ ὑπὸ Αἰγίσθου ταχθείς*, was aber die Herleitung des Motivs nicht ausschliefst.

so schwache Spur führt uns zu einer Hypothese über die schliefsliche Lösung. Dafs wir die attische Tradition von dem Gericht auf dem Areopag bei Stesichoros nicht suchen dürfen, bedarf kaum der ausdrücklichen Erwähnung; aber dieselbe hat später hauptsächlich durch die Eumeniden des Aischylos eine solche Alleinherrschaft in der poetischen und künstlerischen Phantasie erhalten, dafs alle früheren Behandlungen vergessen sind. Nur vermuten dürfen wir, dafs Stesichoros sich enger an die peloponnesische Lokalsage anschlofs, die den Orestes dahin gelangen läfst, wo er gewifs ursprünglich zu Hause ist, nach der Parrhasia zur Stadt Orestheia, wo er im Heiligtum der Artemis *Ἱέρεια* vor den Erinyen Schutz findet[30]) (Pherekydes im schol Eur. Orest. 1645. vgl. Pausan. VIII

---

30) Wenigstens in einer Note mag folgende Kombination einen Platz finden. Am Schlusse des euripideischen Orestes befiehlt Apollo 1643 f.

*σὲ δ' αὖ χρεών,*
*Ὀρέστα, γαίας τῆσδ' ὑπερβαλόνθ' ὅρους*
*Παρράσιον οἰκεῖν δάπεδον ἐνιαυτοῦ κύκλον.*
*κεκλήσεται δὲ σῆς φυγῆς ἐπώνυμον*
*Ἀζᾶσιν Ἀρκάσιν τ' Ὀρέστειον πέδον* (Valckenaer. *καλεῖν* d. Hdschr.).
*ἐνθένδε δ' ἐλθὼν τὴν Ἀθηναίων πόλιν*
*δίκην ὑπόσχες αἵματος μητροκτόνου*
*Εὐμενίσι τρισσαῖς κτλ.*

Der sehr unterrichtete Scholiast bemerkt, dafs diese einjährige Verbannung nach der Parrhasia nur bei Euripides sich finde (*ἰδίως ὁ Εὐριπίδης ἐνιαυτίσαι τὸν Ὀρέστην ἐκεῖ φησίν*), während er sonst entweder überhaupt dort bleibe oder erst später nach dem Gericht auf dem Areopag dorthin gelange. Mir scheint dies doppelte Motiv nicht glücklich und eher störend. Man versteht nicht, wozu erst das Jahr Verbannung, bevor die Anrechte der Erinyen auf dem athenischen Areopag geprüft sind. Es ist sehr wahrscheinlich, dafs Euripides hier zwischen zwei Versionen vermittelt, der attischen einerseits und der peloponnesischen andererseits. Aber welche Veranlassung konnte ein attischer Dichter haben, vor einem attischen Publikum, dem die heimische Tradition noch durch Aischylos besonders vertraut war, der peloponnesischen überhaupt zu gedenken? Ich denke, das erklärt sich, wenn sie in einer Dichtung vorkam, welche dem attischen Publikum lieb und vertraut war, und an die der Dichter selbst sich bei der Abfassung des Stückes anlehnt. Beides trifft für die Oresteia des Stesichoros zu. Auch mag darauf hingewiesen werden, dafs der Schauplatz des stesichoreischen Gedichtes Lake-

44, 2) und später als siebzigjähriger Greis durch den Biſs einer Schlange getötet wird (Asklepiades im schol. Orest. l. l.).

Für einen früheren Moment hingegen bietet vielleicht die Notiz einen schwachen Anhalt, daſs im zweiten Buch der Oresteia Palamedes erwähnt war (Bekker Anecd. II 783, 14. Stesichoros fr. 31 Bergk). So wenig ich verkenne, wie trügerisch im Allgemeinen Schlüsse sind, die sich auf eine solche gelegentliche und lakonische Notiz stützen, und so gern ich zugebe, daſs gerade in einem lyrischen Gedicht Personen Mythen Gegenstände aller Art erwähnt sein konnten, die mit dem eigentlichen Gang der Handlung gar Nichts zu thun haben, so scheint mir doch in diesem Falle geboten, wenigstens auf eine Möglichkeit hinzuweisen, in welchem Zusammenhang Palamedes erwähnt gewesen sein könne. Das Schicksal des Palamedes und sein schmählicher Untergang vor Ilion wird allmählich in eine enge Verbindung gesetzt mit dem Verderben Agamemnons und seines Hauses. Wie sicher bei Sophokles, vielleicht schon in den Nosten Nauplios es ist, der, um seinen Sohn zu rächen, den Schiffbruch bei den kaphareischen Felsen, sei es herbeiführt, sei es ausnutzt, so finden wir in der späteren Poesie und Kunst seine Söhne Oiax und Nausimedon als Gegner des Orestes auf Seiten des Aigisthos und der Klytaimnestra.

Auf einem in dem später als Pinakothek verwandten Nordflügel der Propyläen befindlichen Gemälde war dargestellt (Paus. I 22, 6) *Ὀρέστης ... Αἴγισθον φονεύων καὶ Πυλάδης τοὺς παῖδας τοὺς Ναυπλίου βοηθοὺς ἐλθόντας Αἰγίσθῳ.* Es darf heute wohl als sicheres Resultat der Forschung[31]) betrachtet werden, daſs dies

---

daimon ist (schol. Eurip. Orest. 46), also für Orestes die Flucht nach der Parrhasia besonders nahe liegt. — Gelegentlich mag bemerkt werden, daſs die Ausführung des Pausanias VIII 34, 4, wie die jetzt ganz in der Luft schwebende Erwähnung des Tyndareos beweist, augenscheinlich auch aus einem Kommentar zu unserer Stelle des Orestes stammt.

[31]) Daſs der unfertige Zustand der Wände der Pinakothek jeden Gedanken an Wandgemälde ausschlieſst, hat schon Ivanoff (Ann. d. Inst. 1861 S. 278) konstatiert und Leop. Julius (Mitt. d. athen. Instituts II S. 192) aufs Neue hervorgehoben; die in jenem Gemach befindlichen Bilder müssen also Tafelbilder gewesen sein. Dies zeigt auch schon der Name dieses Gebäude-

Gemälde so wenig wie irgend eines der übrigen in der Pinakothek befindlichen Tafelbilder mit Polygnotos etwas zu thun hat, dafs vielmehr die beiden einzigen Gemälde, die Pausanias an jener Stelle als von Polygnotos herrührend erwähnt, Achill auf Skyros und Odysseus bei Nausikaa, sich gar nicht in der Pinakothek befanden, sondern nur als Beispiele für die Abhängigkeit oder Abweichung der bildenden Kunst von Homer erwähnt werden, eine Frage, die vermutlich in der Quelle des Pausanias noch ausführlicher erörtert war. Wir kennen also weder den Maler noch die Entstehungszeit des erwähnten Bildes; eine gewisse Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dafs es nicht älter ist, als die Vollendung der Propyläen (Ol. 86, 4. 433), zumal es kein eigentliches Votivgemälde gewesen zu sein scheint. Denn bei einem solchen wäre allerdings der Fall denkbar, dafs es ursprünglich etwa im Parthenon aufgestellt gewesen, dann aber, als dort der Raum zu enge war, in einem besonderen Raum der Propyläen untergebracht worden wäre, die ja auch, wie überhaupt die ganze Burg, der Athena heilig waren. So kann das Gemälde ebenso wohl in dem vierten ja in einem noch späteren Jahrhundert gemalt worden sein, als in den letzten Jahrzehnten des fünften: an einen Zusammenhang, der an der Spitze dieses Kapitels aufgezählten Vasen mit diesem

---

teils *Πιναχοθήκη*, ein Indicium, das Viele, vor allem der hochverdiente Letronne, mit Unrecht abschwächen wollten. Ist es nun denkbar, dafs Polygnot Tafelbilder gemalt hat? Tafelbilder, die durchaus Votivgemälde waren, allerdings; so gut wie Aglaophon die eben in der Pinakothek befindlichen Votivgemälde für Alkibiades. Aber auch Tafelbilder mythologischen Inhalts? Ich denke, wenn man nicht jede Entwickelungsgeschichte der griechischen Malerei leugnen und unseren Quellenschriftstellern allen Glauben absprechen will, mufs dies unbedingt verneint werden. Denn wie will man die Notiz über Apollodor von Athen (Plin. 35, 60) *neque ante eum tabula ullius ostenditur quae teneat oculos* mit dem Ruhm und der Gröfse Polygnots in Einklang bringen, wenn auch dieser Tafelbilder gemalt hat? Die thatsächlichen Verhältnisse haben hier bestätigt, was Gottfried Hermann (Opusc. V 207) durch einfache philologische Interpretation der Stelle des Pausanias längst festgestellt hatte, ohne, wenigstens bei der archäologischen Forschung den verdienten Glauben zu finden, dafs die Bilder des Polygnot nicht als in der Pinakothek befindlich, sondern nur als Beispiele angeführt werden.

Gemälde zu denken, wie man wohl gethan hat, ist nach dem Gesagten schlechterdings unmöglich.

In der erhaltenen Litteratur begegnet uns die Spur einer ähnlichen Version zuerst im Orestes des Euripides; in dem Gespräch zwischen Menelaos und Orestes entgegnet dieser auf die Frage V. 431

*τίνες πολιτῶν ἐξαμιλλῶνταί σε γῆς;*

mit den Worten

*Οἴαξ, τὸ Τροίας μῖσος ἀναφέρων πατρί,*

und Menelaos versteht sofort den Beweggrund seines Handelns

*ξυνῆκα· Παλαμήδους σε τιμωρεῖ φόνου.*

Hier erscheint also Oiax als der eigentliche Gegner des Orestes, der die Rache für Klytaimnestra übernimmt und auf Verbannung des Orestes dringt, und so, meine ich, könnte sehr wohl Stesichoros gedichtet haben und die Erwähnung des Palamedes im zweiten Buch, also offenbar einer späteren Partie, fände ihre Erklärung. Wenn es feststände, dafs die citierte Stelle wirklich von Euripides herrührte, so hätten wir abermals eine Anlehnung an Stesichoros, wie sie in demselben Stück für V. 268 bezeugt und von uns für V. 1645 vermutet worden ist (s. Anm. 31). Doch kann ich nicht verhehlen, dafs die offenbaren Widersprüche, welche die Verse 431—438 nicht blofs gegen das übrige Stück, sondern gegen die unmittelbar vorhergehenden und folgenden Fragen und Antworten enthalten, mir so stark erscheinen, dafs sie selbst durch die vorausgesetzte Beziehung auf die Oresteia des Stesichoros nicht entschuldigt werden und dafs an dem Verdacht nicht-euripideischen Ursprungs festgehalten werden mufs[32]); natürlich haben wir es mit einer ursprünglich an den Rand geschriebenen Parallelstelle aus einem anderen Stück zu thun; denn ein Interpolator, der die Verse erst dichtete, würde sich wohl genauer an den Inhalt des ächten Gespräches angeschlossen

[32]) S. den Excurs: Euripides Orestes 431—438.

haben; auch wäre die Absicht, die er mit dieser Erweiterung verband, absolut unerfindlich. Die spätere Poesie scheint die Gestalt des Oiax noch mehr ausgebildet und ihn namentlich in ein nahes Verhältnis zu der Tochter des Aigisthos Erigone gesetzt zu haben[33]). Auf einem römischen Sarkophag, der von den übrigen Orestessarkophagen unabhängig eine eigene Klasse repräsentiert, eilt Erigone dem Aigisthos, Oiax der Klytaimnestra[34]) zu Hilfe.

---

[33]) Dies scheint der Fall zu sein in dem Dulorestes des Pacuvius und also auch dem vorauszusetzenden griechischen Original desselben. Bekanntlich hat O. Jahn (Hermes II 229) nachgewiesen, dafs der Inhalt dieses Stückes die Ermordung des Aigisthos sei, und den Gang der Handlung, namentlich auch die Rolle des Oiax, im Ganzen endgültig festgestellt. Ribbecks abermalige reifliche Erwägung des „sehr unsicheren" Materials (Röm. Trag. S. 239) hat den Gegenstand nicht gefördert. Nur in einem Punkte mufs ich von O. Jahn abweichen. An dem Tage, an welchem das Stück spielt, soll eine Hochzeit gefeiert werden fr. I. II.; O. Jahn glaubt zwischen Oiax und Elektra. Aber ist es glaublich, dafs Aigisthos und Klytaimnestra dem gefährlichen auf Rache sinnenden Mädchen solchen Gatten geben sollten? Vergebens müht man sich, ein solches Verfahren zu motivieren. Nein, nicht Elektra, sondern Erigone, die Tochter des Aigisthos und der Klytaimnestra (Hyg. fab. 122), ist die Braut. Denn dafs die Ehe des Aigisthos und der Klytaimnestra kinderlos gewesen sei, braucht doch nicht notwendig, wie Ribbeck will, aus fr. XV zu folgen. Die Worte *vel cum illum videas sollicitum orbitudine* können, wenn wir denn einmal mit blofsen Möglichkeiten operieren wollen, beispielsweise auch der grofsen Streitscene zwischen Elektra und Klytaimnestra, in die ja auch fr. VII (vgl. Soph. Elektr. 552—555) gehört, zugeteilt und auf die traurige elternlose Jugend des Orestes bezogen werden; vgl. Soph. Elektr. 601 ὁ δ' ἄλλος ἔξω χεῖρα σὴν μόλις φυγών | τλήμων Ὀρέστης δυστυχῆ τρίβει βίον. Man wird ferner zugeben, dafs fr. II

*gnatam despondit, nuptiis hanc dat diem*

passender von Aigisth und Erigone als von Aigisth und Elektra gesagt werde. Endlich darf auf den wirkungsvollen Gegensatz zwischen der glücklichen Erigone und der einsamen Elektra hingewiesen werden; letzterer gehört vielleicht fr. I *hymenaeum fremunt aequales* „aber ich habe keinen Teil an der Festfreude", wie man den Gedanken ergänzen könnte.

[34]) Ich meine den Sarkophag Lezzani (Visconti Museo Pio-Clementino V A M. d. I. VIII tav. XV), dessen Darstellungen zuerst Benndorf richtig aufgefafst hat. Die Scene links zeigt die Ermordung des Aigisthos, die Haupt-

Wenden wir von diesen unsicheren Versuchen, für die Rekonstruktion der letzten Hälfte des stesichoreischen Gedichtes Anhaltspunkte zu gewinnen, den Blick auf das Ganze, wie wir es als die eigentlich maſsgebende poetische Behandlung des Stoffes vor dem attischen Drama und voll des weitgreifendsten Einflusses auf dieses selbst und die Kunstdarstellungen nachzuweisen gesucht haben, so wird man den Eindruck gewinnen, daſs wir es mit einer epochemachenden dichterischen Erscheinung zu thun haben, der sich an Einfluſs auf die Sagenvorstellung des ganzen hellenischen Volkes nur wenige an die Seite stellen können. So hoch ich nun die freie dichterische Schöpfung gerade des Stesichoros anschlagen zu müssen glaube, und so kühn und rücksichtlos derselbe auch nachweislich sonst mit der volkstümlichen und poetischen Tradition gebrochen hat, so wird es mir doch in diesem Falle schwer, mir die ungeheure Umgestaltung des Stoffes, wie sie die stesichoreische Oresteia den homerischen Gedichten gegenüber darstellt, als das Werk eines einzigen Mannes vorzustellen, wenn nicht wenigstens hier und da in dem Volksbewuſstsein und in der späteren epischen Poesie sich eine solche Umwandlung vorbereitet

---

gruppe nach demselben Typus, wie auf den rotfigurigen attischen Vasen, ein Umstand, auf welchen schon oben (Anm. 16) hingewiesen wurde; allein an Stelle der Klytaimnestra erscheint ein Mädchen mit Haube, das statt des Beiles einen Fuſsschemel gegen Orestes schwingt. Sie für Klytaimnestra zu halten, verbietet teils ihre zu groſse Jugendlichkeit, teils der Umstand, daſs diese in der zweiten Scene in ganz anderer Gewandung erscheint. Dies sah Benndorf, begnügte sich jedoch, die Figur allgemein als *una partigiana di Egisto* zu bezeichnen. Nach dem im Text Bemerkten wird man gewiſs der Benennung Erigone eine gröſsere Probabilität nicht absprechen können. Ebenso kommt in der Scene rechts der niedergesunkenen Klytaimnestra ein nackter Jüngling, der in den erhobenen Händen ein Gefäſs schwingt, zu Hilfe; *un servo* nach Benndorf. Allein für einen solchen erscheint die Figur doch zu sehr hervorgehoben; auch pflegen Sklaven, wie der auf den übrigen Orestessarkophagen, mit der Exomis dargestellt zu werden; Nacktheit hingegen deutet immer den vornehmen heroischen Jüngling an. Man wird deshalb die Deutung auf Oiax vorziehen. — Ein seltsames Zusammentreffen ist es allerdings, daſs auf den etruskischen Urnen in derselben Stellung, wie hier Erigone und gleichfalls mit einem Schemel bewaffnet, Klytaimnestra bei der Ermordung des Agamemnon erscheint (Brunn, Urne etrusche LXXIV).

hatte. Der Schwerpunkt dieser Veränderung scheint mir in der Umgestaltung der Charaktere der Klytaimnestra, die zur Gattenmörderin, und des Orestes, der zum Muttermörder wird, zu liegen; und ähnliche Wandlungen erfährt auch der Mythos von der Vorgeschichte des Atridenhauses, die ja überhaupt erst in der Zeit des absterbenden Epos im Einzelnen ausgebildet worden ist. Während die Ilias bekanntlich weder von einer Einwanderung des Geschlechtes[35])

---

[35]) Das wird wohl heute allgemein zugestanden: von Hermes hatte Pelops das Szepter erhalten, nicht also die Herrschaft usurpiert, und wie wäre es denkbar, dafs in dem ganzen homerischen Epos niemals darauf hingewiesen würde, dafs der Schauplatz des Krieges der alten Heimat des Atridengeschlechts nahe liegt, wenn die Sage von der Einwanderung des Pelops dem Sänger und dem Hörer bekannt gewesen wäre. Und Oinomaos und Hippodameia? Dem homerischen Epos sind sie bekanntlich fremd, und wenn ich die dürftigen, aber laut genug sprechenden Reste einer von der vulgären Anschauung abweichenden älteren Überlieferung richtig deute, so gehören beide ursprünglich nach Lesbos, und nach der ältesten Sagenversion freite nicht der lydische Ankömmling Pelops die einheimische peloponnesische Königstochter Hippodameia, sondern der einheimische Herrscher von Argos, Pelops, raubte sich aus dem fernen Lesbos die Braut. Die freilich ziemlich jungen Münchener Scholien zum Orestes 990 nennen Oinomaos König von Lesbos. Auf Lesbos liegt Killa und das Heiligtum des Apollo Killaios, Stätten, die zur Erdichtung des Wagenlenkers des Pelops, Killos, Veranlassung gegeben haben, und deren Gründung dann umgekehrt die aus dem Theopompos erhaltene lokale Stiftungssage mit dem Tod dieses Killos in Verbindung bringt (schol. Il. $\Delta$ 38). Die Stätte, an welcher die eigentliche Katastrophe, der Tod des Myrtilos, haftet, das Vorgebirge Geraistos an der Südspitze von Euboia, liegt weit ab von Elis, auch dem Isthmos, der später das Endziel der Wettfahrt ist, nicht allzu nahe, aber für den, der auf geradem Wege von Argos nach Lesbos oder von Lesbos nach Argos gelangen will, ist es unvermeidlich. In Poesie und Kunst hat Pelops von Poseidon göttliche Rosse, die über das Meer laufen können (Cic. Tusc. II 27, 67), auch auf dem Kypseloskasten geflügelt dargestellt waren. Die wirklich alte gute Sage pflegt mit solchen wunderbaren Motiven äufserst ökonomisch zu verfahren; sie erdichtet sie nur dann, wenn sie wirklich nötig sind. Wenn daher die Rosse des Pelops, sei es vermöge der Beflügelung, sei es vermöge einer ihnen von Poseidon eigens verliehenen Wundergabe, über das Meer laufen können, so mufs Pelops mit ihnen auch wirklich über das Meer gefahren sein, wie es ja auch die herrliche Vase von Arezzo (M. d. I. VIII taf. 3) darstellt, und auch, wie dort, mit Hippodameia. Man hat diese Abweichungen von der

noch von einer Feindschaft zwischen Atreus und Thyestes weifs, sondern nur von einer ruhigen Herrscherfolge, in welcher sich das Szepter, das einst Hermes dem Ahnherrn Pelops verliehen hat, friedlich vom Vater auf den Sohn, vom Bruder auf den Bruder vererbt, erscheint in der Mythengestaltung, die das attische Drama bereits zeitig übernimmt, das Geschlecht der Pelopiden als das fremde zugewanderte, das sich durch Verrat der Herrschaft bemächtigt hat und dessen Geschichte eine Reihe von Frevlern und eine Häufung von Gräueltaten aufzuweisen hat, wie sie sich sonst nur bei dem Labdakidenhause, dort aber schon in der ältesten Sagenform, finden. Mir scheint, dies ist Alles so ausgesprochen tendenziös gefärbt, dafs es nicht zweifelhaft sein kann, welchem Stamm und welcher Zeit diese Umbildung angehöre. Die alten Sagen, wie sie die Tisameniden auf Lesbos von ihren Ahnherrn, die für sie — ob mit Recht oder Unrecht, das zu erörtern, mufs mir hier ganz fern liegen — die alten Herren von Mykene und Sparta waren, erzählten, die Sagen, die in der Form, welche ihnen der ionische Heldensang gab, bald Gemeingut von ganz Hellas wurden, mufsten dem dorischen Einwanderer, der auf denselben von Sage und Lied verherrlichten Stätten safs, ein Dorn im Auge sein. Die peloponnesischen Dorer sind es, in deren Sagen immer neue Schmach auf das Haus der Pelopiden gehäuft wird, während gleichzeitig die Mythen von Herakles in immer hellerem Lichte strahlen. Schon in den späteren Partien der Ilias macht sich dieser Einfluſs, der hier offenbar von der dorischen Hexapolis ausgeht, geltend: lange vor Agamemnon hat schon Herakles Troia erobert; die stolze Herrin des goldreichen Mykene, die Schützerin der Atriden, Herakles hat sie verwundet; und so dichtet die Sage

---

späteren Vulgärsage längst erkannt, aber der Versuch sie dadurch zu erklären, dafs Pelops mit der Hippodameia nach Lydien zurückgekehrt sei, steht auf derselben Stufe, wie der des Theopomp die lesbische Tradition durch die Fabel zu erklären, dafs Killos auf der Reise von Lydien nach Argos umgekommen sei. Es versteht sich, was auch schon von Anderen gebührend hervorgehoben ist, dafs es sich ursprünglich um einen Brautraub handelt, bei dem Myrtilos verräterischer Weise hilft, und dafs die Umwandlung zu einem Wettrennen erst in Olympia entstanden ist.

fort und fort, bis es dahin kommt, dafs selbst der tapferste der Neliden, der kühne Argonaut und starke Schützer von Theben Periklymenos, dem Herakles unterliegt und gar der alte Tyndareos seine Herrschaft nur der Grofsmut des Herakles verdankt. Den poetischen Niederschlag dieser Umbildung und Neubildung enthielten die geneologischen Epen des Hesiod; ob durch Vermittelung der schon erwähnten kleinasiatischen Dorer, wie Wilamowitz scharfsinnig vermutet, mag hier unentschieden bleiben. An Hesiod aber knüpft, bald zustimmend, bald abweichend, unmittelbar Stesichoros an, und in diesem höheren Sinne hat die — doch wohl peripatetische — Legende, die ihn einen Sohn des Hesiodos nennt, vollkommen Recht. Dem Hesiod entnimmt Stesichoros z. B. die Sage vom Fluch, den Aphrodite aus Zorn darüber, dafs Tyndareos ihrer beim Opfer vergessen, auf seine drei Töchter legt, dem Fluch, in Folge dessen sie ihre Gatten verlassen und dem Verführer folgen; so geht Timandra von Echemos weg zu Phyleus — man beachte: von dem einheimischen arkadischen Herrscher, dem Feind der Herakliden, von dessen Hand Hyllos fällt (Paus. VIII 5. vgl. Apollod. III 10, 6), zu Phyleus dem Augeiassohn, dem Freund des Herakles, dem Liebling der olympischen Götter, wie Hesiod nachdrücklich hervorhebt, — und so bricht Klytaimnestra dem Agamemnon, Helena dem Menelaos die Treue (schol. Eur. Orest. 249 = Hesiod. fr. 112 Kink. Stesichoros fr. 35). Von Hesiod weicht Stesichoros ab z. B. im Kyknos (vgl. das Hypothesisfragment des stesichoreischen Kyknos in den Scholien zu Pind. Ol. X 19. Fr. 12 mit der erhaltenen *Ἀσπίς*); aber er unterläfst nicht ausdrücklich die Abweichung zu markieren, das schliefse ich aus den Worten der Hypothesis der hesiodeischen *Ἀσπίς*: *ὡσαύτως δὲ καὶ Στησίχορός φησιν Ἡσιόδου εἶναι τὸ ποίημα.* Denn wo anders sollte sich diese Erwähnung haben finden können als im Kyknos, und wie anders ist sie zu erklären, als dadurch dafs Stesichoros auf die abweichende Behandlung des Hesiod Bezug nahm und dieselbe kritisierte? Dafs nun im *Κατάλογος* des Hesiod wie überhaupt die Geschichte des Atridengeschlechtes so auch die Ermordung des Aigisthos erzählt war, ist von vorne herein wahrscheinlich und wird durch

die Fragmente 108. 111. 113 bei Marckscheffel (112. 115. 116 Kinkel) bestätigt, Fragmente, die freilich zu dürftig sind, um über die Version ein Urteil zu gestatten. Doch scheint es immerhin bedeutsam, dafs Aerope als Gemahlin des Atreus und ihr Sohn Pleisthenes in die Königsliste eingeschoben waren, — auch bei Stesichoros heifst Agamemnon *Πλεισθενίδας*, — denn beide Personen werden immer genannt, wenn von den Gräueln des Pelopidenhauses die Rede ist; sie scheinen gleichzeitig mit der oben erwähnten dorischen Umgestaltung der Sage in die Genealogie dieses Geschlechtes eingefügt worden zu sein. Andererseits deutet die Erwähnung der Mutter des Pylades, der Anaxibia, als Schwester des Agamemnon und des Menelaos auf die Einführung des Freundschaftsverhältnisses von Orestes und Pylades hin, einen Punkt, in welchem Stesichoros, wenn die oben vorgetragene Vermutung richtig ist, von Hesiod abwich.

Wenn ich es nach dem Gesagten für sehr wahrscheinlich halten mufs, dafs gewisse allgemeine Züge der stesichoreischen Oresteia schon bei Hesiod sich fanden und dafs Stesichoros auch in diesem Gedicht in eine bewufste Abhängigkeit von seinem Vorgänger trat, so fürchte ich nicht, andererseits dem Einwand zu begegnen, dafs unter dieser Voraussetzung ja auch das Gedicht des Hesiodos es gewesen sein könnte, welches auf das attische Drama und die attischen Vasen sowie auf das melische Relief vorzugsweise bestimmend eingewirkt hätte; denn solche Züge, wie das Wiedersehen der Geschwister am Grabe, Züge, die für die poetische und künstlerische Tradition gerade vorzugsweise bestimmend geworden sind, kann man sich im Ramen des geneologischen Epos nur schwer denken, sie weisen auf eine mächtig und eigenartig gestaltende Dichterinduvidualität hin und scheinen gerade für die Lyrik eines Stesichoros besonders passend.

Fragen wir nun, indem wir zum Schlufs wieder zum Ausgangspunkt unserer Betrachtung, den attischen Vasen, zurückkehren, in welcher Zeit der dort vorliegende bildliche Typus geschaffen worden ist, so läfst sich eine sichere Antwort darauf nicht geben. Konstatiert mufs werden, dafs auf schwarzfigurigen Vasen der Typus sich bis jetzt noch nicht gefunden hat; das kann Zufall

sein, allein, beachtet man die ächt dramatische, auf einen Moment der höchsten Krisis koncentrierte Komposition, so wird man der Ansicht einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit zuerkennen müssen, dafs der Typus diesen Charakter nicht erst nachträglich bekommen, sondern von Anfang an gehabt hat, mit andern Worten, dafs seine Schöpfung dem fünften Jahrhundert angehört und mit der Thätigkeit der polygnotischen Schule in Verbindung gebracht werden darf.

# EXCURS I.

## DIE LAOKOONSAGE.

Der Mythos von dem Tode des Laokoon und seiner beiden Söhne, der heute, Dank der vatikanischen Gruppe, zu den populärsten Sagen gehört, scheint sich im Altertum keineswegs der gleichen Beliebtheit und Verbreitung erfreut zu haben; wie es keine bildliche Darstellung desselben giebt, die mit Sicherheit für älter zu halten wäre, als Vergil, so sind auch die Erwähnungen desselben in der Litteratur recht vereinzelt und dürftig. Es erscheint, namentlich einigen neueren Besprechungen gegenüber, nicht überflüssig, das Wenige, was sich über die Entwickelungsgeschichte des Mythos erkennen läfst, hier in Kürze zusammenzustellen.

Die älteste Erwähnung des Mythos in der Litteratur ist die bei Arktinos; in der Inhaltsangabe des Proklos heifst es: *τραπέντες δὲ εἰς εὐφροσύνην εὐωχοῦνται ὡς ἀπηλλαγμένοι τοῦ πολέμου· ἐν αὐτῷ δὲ τούτῳ δύο δράκοντες ἐπιφανέντες τόν τε Λαοκόωντα καὶ τὸν ἕτερον τῶν παίδων διαφθείρουσιν· ἐπὶ δὲ τῷ τέρατι δυσφορήσαντες οἱ περὶ τὸν Αἰνείαν ὑπεξῆλθον εἰς τὴν Ἴδην*[1]). Charakteristisch ist an dieser Fassung vor Allem die

[1]) Dafs Tzetzes zu Lykophron 344 und Posthom. 714 den Proklos ausschreibt, also als selbständiger Zeuge nicht in Betracht kommt, würde ich nicht erinnern, wenn nicht Welcker, Griech. Trag. S. 155 und Stark, Arch. Zeit. 1879 S. 169 auf diese Stellen Gewicht zu legen schienen; von „Eudokia“ p. 31 ganz zu geschweigen.

Verbindung von Laokoons Tod mit dem Auszug des Aineias, und diese Verbindung war auch augenscheinlich für die Form der Sage bestimmend; denn das τέρας symbolisiert das Schicksal Troias und des Geschlechtes des Tros; wie Laokoon und sein einer Sohn untergeht, so auch Troia und das Geschlecht des Priamos, d. h. der auf Ilos, den ältesten Sohn des Tros, zurückgehende Zweig; aber wie der jüngere Laokoonsohn gerettet wird, so zieht, durch das τέρας gewarnt, Aineias und sein Geschlecht, d. h. der auf Assarakos, den jüngeren Sohn des Tros, zurückgehende Zweig, aus der Stadt aus und wird gerettet. Entsprechend der Zahl der Opfer werden zwei Schlangen eingeführt. Ob und in welcher Weise Arktinos den geretteten Laokoontiden verwante, ob er ihn mit Aineias ausziehen oder in der Nyktomachie umkommen liefs, entzieht sich unserer Kenntnis, und ist auch im Grunde ziemlich gleichgültig. Das Wesentliche ist, dafs die ganze Episode nur um des Aineias Willen eingefügt gewesen zu sein scheint, es ist deshalb weder notwendig noch nach der Verfahrungsweise des Epos wahrscheinlich, dafs der Untergang des Laokoon durch eine von ihm begangene Schuld noch besonders motiviert war.

Nach langem Zwischenraum finden wir die Sage dann wieder bei Bakchylides; wir lesen darüber in den vortrefflichen Vergilscholien des Fuldensis zur Aen. II 201: *Sane Bacchylides de Laocoonte et uxore eius vel de serpentibus a Calydnis insulis venientibus atque in homines conversis dicit,* Worte, die, so kaum verständlich, erst im Verlauf der Untersuchung Licht erhalten werden.

Wir gehen deshalb gleich zum Laokoon des Sophokles über, einem Stück, von dem kürzlich vermutet worden ist, dafs es „das Dramatische des Stoffes aus der epischen Erzählung poetisch einheitlicher und abgeschlossener herausgehoben und den bildenden Künstlern gewissermafsen vorgebildet, dazu die Sage ethisch tiefer begründet haben möge", während von anderer Seite versichert wird, „dafs eben durch den Laokoon des Sophokles alle Kunstdarstellungen der Sage inspiriert worden seien". Darnach könnte es scheinen, als ob wir über den Inhalt dieser Tra-

gödie sehr genau unterrichtet wären; dies ist indessen keineswegs der Fall. Die verbreitete Vorstellung von dem Inhalt des sophokleischen Laokoon beruht vielmehr einzig auf der zuerst von Heyne ausgesprochenen und von Welcker acceptierten Annahme, dafs uns Hygin fab. 135 die Hypothesis dieser Tragödie überliefere. „Dafs Hygin den Inhalt der sophokleischen Tragödie wiedergebe", sagt Overbeck Plastik II² S. 237, „ist noch nicht bestritten worden, geschweige denn widerlegt". Ja, aber auch noch nie bewiesen; denn wenn auch ein Teil der Hyginschen Fabeln teils eigentliche ὑποθέσεις, teils aus solchen abgeleitet sind, so gilt dies doch keineswegs von allen und mufs in jedem einzelnen Fall besonders bewiesen werden. Hygins Erzählung[2]) lautet: *Laocoon Capyos*[3]) *filius Anchisae frater Apollinis sacerdos contra voluntatem Apollinis cum uxorem duxisset atque liberos procreasset, sorte ductus ut sacrum faceret Neptuno ad litus, Apollo occasione data a Tenedo per fluctus maris dracones misit duos, qui filios eius Antiphatem et Thymbraeum necarent; quibus Laocoon cum auxilium ferre vellet, ipsum quoque nexum necaverunt. quod Phryges idcirco factum putarunt, quod Laocoon hastam in equum Troianum miserit.* Die letzten beiden Sätze stimmen nach Inhalt und Fassung in auffälliger Weise mit Vergil Aen. II 216 überein:

---

[2]) Sehr merkwürdig ist die Stelle, die Hygin der Laokoonfabel gegeben hat; sie steht nicht etwa mit den übrigen troischen Sagen zusammen, sondern hinter den Abenteuern des Dionysos und vor der Geschichte des Polyeidos. Für letztere Zusammenstellung war vielleicht der Umstand mafsgebend, dafs in beiden Erzählungen zwei Schlangen die Hauptrolle spielen, und zwar — wenn wir annehmen dürfen, dafs die Laokoonfabel in dem ursprünglichen Werk ausführlicher erzählt war — beide Male eine männliche und eine weibliche Schlange.

[3]) *Acoetis* Micyllus; dieser Name ist aus der vorhergehenden Fabel 133 (Tyrrheni), wo der Steuermann so heifst, hier aus Versehen wiederholt; man hätte also an sich völlige Freiheit, jeden anderen Namen einzusetzen; aber die Worte *Anchisae pater* zwingen mit unabweisbarer Notwendigkeit, nach Munckers Vorgang *Capyos* zu schreiben.

*post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem*
*corripiunt spirisque ligant ingentibus,*

und mit 229

*scelus expendisse merentem*
*Laocoonta ferunt, sacrum qui cuspide robur*
*laeserit et tergo sceleratam intorserit hastam.*

Auf letztere Übereinstimmung hat auch schon M. Schmidt hingewiesen; aber auch schon vorher stimmt, wie derselbe Herausgeber bemerkt, der Satz *sorte ductus — Neptuno ad litus* fast wörtlich mit Vergil überein, er ist einfach Paraphrase von 201:

*Laocoon ductus Neptuno sorte sacerdos,*

und ebenso wird man die Worte *a Tenedo per fluctus maris,* gleichfalls nach Schmidts Vorgang, auf 203:

*ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta*

zurückzuführen haben. Ob diese Zusätze aus Vergil von Hygin selbst oder einem späteren Interpolator herrühren, der das Fabelbuch mit dem Hauptgedicht der Schullektüre gerade so in Einklang setzen wollte, wie die griechischen Schulmeister ihre mythologischen Handbücher mit Homer, ist für die hier behandelte Frage zunächst gleichgültig. Letzteres für das richtige zu halten, veranlafst mich nicht sowohl die vielleicht nur subjektive Überzeugung[4]), dafs in dem ursprünglichen Werk des Hygin auf die römische Litteratur überhaupt fast keine Rücksicht genommen ward, als die sprachlich wie sachlich gleich anstöfsige Verbindung der Worte *Laocoon — occasione data*; sprachlich, denn selbst durch Schmidts Vorschlag, *essetque* vor *ductus* einzusetzen, wird nur ein sehr holpriger Satz und eine sehr ungelenke Ausdruckweise hergestellt; sachlich, denn es ist absolut unerfindlich, warum der Moment, wo Laokoon am Meere dem Poseidon opfert, eine besonders passende Gelegenheit für Apollo sein soll, die Strafe an ihm zu vollziehen. Vielmehr steht *occasione data*

[4]) S. Eratosthenes p. 15. 232.

hier wie öfter, um anzudeuten, dafs der Autor auf die ausführliche Darlegung der näheren Umstände verzichtet[5]). Hygin kann also das Opfer nicht erwähnt haben.

Es ist klar, dafs, um die ursprüngliche griechische Sagenform zu erhalten, zunächst diese sämtlichen Zusätze aus Vergil auszuscheiden sind. Dann lautet die Fabel folgendermafsen: *Laocoon Capyos filius Anchisae frater Apollinis sacerdos contra voluntatem Apollinis cum uxorem duxisset atque liberos procreasset, Apollo occasione data dracones misit duos, qui filios eius Antiphatem et Thymbraeum necarent.* Der Schlufs ist offenbar durch die Interpolation verdrängt; es kann diesem Umstand zugeschrieben werden, dafs von einem Zusammenhang mit dem Auszug des Aineias nicht die Rede ist, aber andererseits mufs darauf hingewiesen werden, dafs nach dieser Fassung ein solcher Zusammenhang auch nicht notwendig war, ja dafs es gar nicht gesagt ist, ob die Katastrophe gerade mit dem Untergang Ilions zusammentrifft; sie kann lange vorher, vielleicht überhaupt vor die Ankunft der Griechen, gefallen sein. Das Charakteristische dieser Version ist, dafs Laokoon eine Schuld auf sich geladen hat und für sie büfst; Apollo hat dem Laokoon verboten, sich zu vermählen — ein aus der Laiossage bekanntes Motiv; — da er dies Verbot übertritt, rächt Apollo den Ungehorsam an der Frucht dieses Ehebündnisses, und darum müssen nach dieser Version beide Söhne, nicht einer, wie bei Arktinos, sterben; aber auch, wenigstens nach der Absicht des Gottes, nur die Söhne. Es wäre zwar möglich, dafs auch in dieser Version der Vater umkam, sei es, dafs er, wie bei Vergil, den Knaben Hilfe bringen wollte und dabei selbst von den Schlangen umstrickt wurde, sei es, dafs er sich aus Verzweiflung über den Tod seiner Söhne selbst den Tod gab; aber Nichts berechtigt uns, diese Möglichkeit als sichere Thatsache hinzustellen, zumal auch Quintus Smyrnaeus den Laokoon seine Söhne überleben läfst — gewifs nach älterer poetischer Tradition.

Dieselbe oder eine sehr ähnliche Sagenform, wie wir sie

[5]) Hygin schreibt auch so *occasione nacta*, s. Muncker zu Fab. I Anm. e.

hier bei Hygin kennen lernen, mufs nun auch Bakchylides befolgt haben; das zeigen die bereits oben citierten Worte der Vergilscholien: *sane Bacchilides de Laocoonte et uxore eius... dicit;* da nun Bakchylides in den mythologischen Handbüchern[6]) notorisch benutzt ist, so hat er mindestens den gleichen Anspruch, für den Urheber der von Hygin berichteten Erzählung zu gelten, wie Sophokles.

Unter diesen Umständen empfiehlt es sich, nicht von der Erzählung Hygins, sondern von solchen Zeugnissen, die ausdrücklich auf das sophokleische Stück Bezug nehmen, auszugehen.

Hier gebührt der erste Platz der Stelle des Dionysios Arch. I 48: *Σοφοκλῆς μὲν ὁ τραγῳδοποιὸς ἐν Λαοκόωντι δράματι μελλούσης ἁλίσκεσθαι τῆς πόλεως πεποίηκε τὸν Αἰνείαν ἀνασκευαζόμενον εἰς τὴν Ἴδην, κελευσθέντα ὑπὸ τοῦ πατρὸς Ἀγχίσου κατὰ τὴν μνήμην, ὧν Ἀφροδίτη ἐπέσκηψε, καὶ ἀπὸ τῶν νεωστὶ γενομένων περὶ τοὺς Λαοκοωντίδας σημείων τὸν μέλλοντα ὄλεθρον τῆς πόλεως συντεκμηράμενον*; worauf dann ein Stück der Botenerzählung, das von dem Auszug des Aineias handelt, ausgeschrieben wird. Wie im Epos also ist die Katastrophe des Laokoon ein Wahrzeichen für Aineias, nur dafs bei Sophokles nicht ein, sondern beide Söhne umkommen; aber freilich, wenn man die Worte des Dionysios genau nimmt, nur die Söhne und nicht der Vater. Nichts aber berechtigt uns, mit Welcker dem Dionysios eine Ungenauigkeit des Ausdrucks zuzutrauen, zumal wir dieselbe Version schon zweimal gefunden haben und noch öfter finden werden.

Weiter hilft uns die Notiz der Fuldaer Vergilscholien zur Aen. II 204, dafs in dem Stück die Namen der Schlangen erwähnt waren: *horum sane draconum nomina Sophocles in Laocoonte dicit.* Dieselben Scholien bemerken zu II 211: *hos dracones Lysimachus † curifin et periboeam dicit.* Es ist augenscheinlich, dafs wir hier ein und dieselbe Notiz vor uns haben; dafs also Lysimachos d. i. der bekannte Verfasser der *Νόστοι*[7])

---

[6]) Apollod. bibl. II 5, 5, 2 = Bakchyl. fr. 60 (schol. Od. $\varphi$ 295).

[7]) Vgl. unten den Excurs Lesches und Arktinos.

hier die sophokleischen Namen giebt, und dafs auch die erste Notiz über Sophokles, wahrscheinlich auch die über Bakchylides und die über den sonst unbekannten Tessandros (schol. Aen. II 211) auf Lysimachos zurückgeht, der in seinem Werke die verschiedenen Sagenformen nebeneinander gestellt hatte. Die in den Vergilscholien verderbten Namen hat Madvig zweifellos richtig zu Porkes und Chariboia hergestellt. So lauten dieselben in den alten Lykophronscholien zu V. 347: *Πόρκης καὶ Χαρίβοια ὀνόματα· οἳ πλεύσαντες ἐκ τῶν Καλυδνῶν νήσων ἦλθον εἰς Τροίαν καὶ διέφθειραν τοὺς παῖδας Λαοκόωντος ἐν τῷ τοῦ Θυμβραίου Ἀπόλλωνος νεῷ. ὁ δὲ Λαοκόων υἱὸς ἦν Ἀντήνορος. τοῦτο δὲ γέγονε σημεῖον τῆς Ἰλίου ἁλώσεως.* Derselbe Lysimachos, den wir in den Vergilscholien citiert finden, ist wahrscheinlich auch in den Lykophronscholien, freilich ohne Nennung des Namens, benutzt, und so liegt es nahe, die angeführte Stelle direkt auf die *Νόστοι* dieses Schriftstellers zurückzuführen; indirekt ist aber unbedingt Sophokles die Quelle; auf ihn dürfen wir nicht nur die Namen, sondern auch die übrigen hier berichteten Züge um so unbedenklicher zurückführen, als zwei derselben auch durch Dionysios von Halikarnass bezeugt sind; einmal, dafs die Katastrophe ein Zeichen für den nahen Untergang Troias ist, dann weiter, dafs nur die Söhne sterben. Denn es wäre bare Willkür, annehmen zu wollen, dafs sowohl Dionysios als Lysimachos oder der Lykophronscholiast aus Ungenauigkeit den Tod des Vaters übergangen hätten. Auch Lykophron selbst sagt V. 347:

*καὶ παιδοβρῶτος Πορκέως νήσους διπλᾶς*

offenbar gleichfalls nach Sophokles. Ich kann mich nicht enthalten, hier gleich die unabweisbare Schlufsfolgerung zu ziehen, dafs die vatikanische Gruppe mit dem sophokleischen Stück in keinem Falle etwas zu thun haben kann[8]).

Wie aber kam Sophokles dazu, den Schlangen Namen zu

---

[8]) Was Lessing Laokoon S. 53 als allgemein griechische Anschauung annahm, ist also vielmehr die Version des Sophokles, vielleicht auch die des Bakchylides.

geben? Die von C. Keil Anal. epigr. p. 191 Anm. angeführten Analogieen, der Drache *Λάδων* oder der *Πύθων*, treffen nicht zu, da es sich nicht um bekannte Tiere, die als Wächter bestellt sind, sondern um plötzlich erscheinende Ungeheuer handelt, die im Drama nur von dem Boten erwähnt werden konnten; woher aber konnte dieser ihre Namen kennen? und wie seltsam, dafs der eine Name männlich, der andere weiblich ist! es handelt sich also um ein Schlangenpaar. Und nun lese man noch einmal das Lykophronscholion: Niemand würde aus diesen Worten allein erraten, dafs von Schlangen die Rede ist; ja der Ausdruck *πλεύσαντες* ist, von Schlangen gebraucht, kaum erträglich. Aus diesen Schwierigkeiten giebt es, soviel ich sehe, nur einen Ausweg; man wird sich zu der Annahme entschliefsen müssen, dafs Porkes und Chariboia bei Sophokles Personen waren, die von den kalydnischen Inseln herüberkommen, sich aber plötzlich in Schlangen verwandeln; von einer Verwandlung, nur freilich umgekehrt der Schlangen in Menschen, wufste auch Bakchylides, wenn dem lakonischen Ausdruck der Vergilscholien zu trauen ist. Einmal aufmerksam gemacht wird man auch den auffallenden Zug der Vergilschen Schilderung, dafs die Schlangen als Schlangen über das Meer schwimmen, bemerken, ein Motiv, für das man in der griechischen Mythologie schwerlich ein Analogon finden wird. Das *κῆτος* schwimmt über das Meer, der *ὄφις* haust in den dunklen Winkeln der Tempel oder in Höhlen oder unter der Erde. Diese Anschauung verbietet uns, das Vergilsche Motiv, dafs die Schlangen über das Meer herbeischwimmen, auch schon für Arktinos vorauszusetzen, zumal auch Proklos kein Wort davon sagt. Wenn Sophokles im Gegensatz zu Arktinos die Schlangen oder vielmehr die Menschen, aus denen später Schlangen werden, von den kalydnischen Inseln herkommen läfst, so liegt hier, mag nun Sophokles das Motiv erfunden oder, wie wir nach dem Vergilscholion fast notwendig anzunehmen gezwungen sind, von Bakchylides übernommen haben, eine Weiterbildung vor; sie kommen von derselben Stelle, wo die Achaierflotte verborgen liegt und von wo sich das Verderben über ganz Ilion nahen wird. Noch einen weiteren Anhalt bietet uns das Scholion zu Lykophron

durch die Angabe, dafs der Ort der Katastrophe das Heiligtum des thymbräischen Apollo war; dafs dieselbe bei Gelegenheit eines Opfers eintrat, wird nicht gesagt, ist aber in hohem Grade wahrscheinlich. Es ist unabweislich, damit in Verbindung zu bringen, dafs sowohl bei Hygin als bei Servius Laokoon Priester des Apollo ist, und dafs bei ersterem auch der eine Sohn nach dem Gotte Thymbraeus heifst. Und wenn nun weiter Hygin erzählt, dafs der Gott den Ungehorsam des Vaters durch den Tod der beiden Söhne, der Sprösslinge aus dem verbotenen Ehebündnis, straft, so liegt es nahe genug, dasselbe oder ein ähnliches Motiv für Sophokles vorauszusetzen, bei dem ja gerade wie bei Hygin beide Söhne, aber auch nur diese ohne den Vater umkommen; und dies um so mehr, da im Drama, wie namentlich Welcker mit Recht gefordert hat, die Katastrophe durch eine Schuld des Laokoon motiviert sein mufs. Und so befinden wir uns von neuem der Frage gegenüber, ob nicht doch in jener Hyginschen Fabel, natürlich in der reinen und unverfälschten Gestalt, wie ich sie oben abgedruckt habe, wenigstens der Anfang einer Hypothesis von Sophokles Laokoon erhalten sei. Diese Frage zu verneinen, veranlafst mich eine doppelte Erwägung. Erstens pafst zu der Katastrophe im thymbräischen Heiligtum noch weit besser, als die von Hygin überlieferte, diejenige Version von Laokoons Schuld, die in den Vergilscholien (Aen. II 201) erzählt wird: *hic (Laocoon) piaculum commiserat ante simulacrum numinis (Thymbraei Apollinis) cum Antiopa sua uxore coeundo*; denn bekanntlich ist es ein sehr beliebtes tragisches Motiv, dafs die Strafe an demselben Orte erfolgt, an dem die Schuld begangen ist, hier also im thymbräischen Heiligtum. Nimmt man aber diesen Zug, wie man konsequenter Weise mufs, für Sophokles in Anspruch, so kann man andererseits Hygins Erzählung nicht mehr auf Sophokles zurückführen. Denn anzunehmen, dafs mit Rücksicht auf den Zweck der *fabulae* als Schulbuch das anstöfsige Motiv entfernt worden sei, geht aus dem Grunde schwerlich an, weil in anderen *fabulae* Dinge enthalten sind, die sich nach unseren Begriffen noch viel weniger zur Schullektüre eignen. Zweitens aber kann die Fabel auch deshalb nicht auf Sophokles zurückgehen, weil

bei diesem Laokoon Sohn des Antenor war, wie das nach unserer Annahme unmittelbar auf Lysimachos mittelbar auf Sophokles zurückgehende Lykophronscholion lehrt. Nun ist ja freilich bei Hygin der ächte Vatername durch einen falschen verdrängt und *Capyos* nur erst durch Koniektur eingesetzt worden. Allein die Worte *Anchisae frater,* auf denen letztere beruht, machen die Ergänzung *Antenoris* zu einer reinen Unmöglichkeit. Den uralten Anchises zum Sohne des Antenor zu machen, hätte sich selbst der ungenierteste Genealog nicht herausgenommen. Erinnert man sich nun, dafs die Geschichte bei Hygin von den übrigen troischen Fabeln getrennt steht, dafs in ihrer ursprünglichen Fassung gar kein Hinweis auf irgend welchen Zusammenhang mit Ilions Fall sich findet, sondern einfach Laokoons Schuld und Strafe erzählt wird, so wird man ein gleiches auch für die poetische Quelle voraussetzen, mag dies nun Bakchylides sein, für welchen alle unsere Voraussetzungen sehr gut zutreffen würden, oder ein anderer.

Doch kehren wir zu Sophokles zurück; dafs bei ihm Laokoon ein Sohn des Antenor war, giebt mancherlei zu denken. Zunächst wird man es recht passend finden, dafs auf diese Weise der Apollo-Priester Laokoon der Sohn der Athena-Priesterin Theano ist. Und wenn man weiter erwägt, dafs unter den zahlreichen Antenoriden der Ilias sich die Namen Koon und Laodokos finden, so liegt die Vermutung nahe, dafs aus diesen beiden oder auch nur aus dem ersten die jüngere Sage oder das spätere Lied sich den Laokoon gebildet und dafs somit Sophokles seine Genealogie von Arktinos übernommen habe. Allein Sophokles hatte ja auch ein besonderes Stück Ἀντηνορίδαι geschrieben, welches gerade wie der Laokoon unmittelbar vor und während der Eroberung Troia's spielte, in welchem die Antenoriden auszogen, wie Aineias im Laokoon; und man beachte, dafs in der Aufzählung der sophokleischen Stücke aus dem troischen Sagenkreis, die in der ὑπόθεσις zum Aias erhalten ist, wohl die Ἀντηνορίδαι, nicht aber der Laokoon genannt wird. Ich mufs mich mit diesen Andeutungen begnügen; denn zu einer Entscheidung der sich nach allem diesem unwillkürlich aufdrängenden Frage, ob nicht Ἀντηνορί-

beizutragen. Vielmehr sendet Athena, die dafs Rofs ersonnen hat, der es geweiht ist und die sich also durch Laokoons Lanzenstofs beleidigt fühlt, die Schlangen. Dafs dies die Meinung Vergils ist, zeigen V. 225—227, wo die Schlangen sich unter dem Schild des Athenabildes bergen zur Genüge, und Quintus Smyrnaeus XII 448 hat dies vollkommen richtig erkannt, wenn er auch hier, wie stets, seine Schilderung zum Ungeheuerlichen steigert.

Auch der Zeitpunkt der Katastrophe mufs etwas verschoben werden. Nicht als das hölzerne Pferd bereits in die Stadt hineingeführt worden ist, wie im Epos und doch wohl auch bei Sophokles, sondern schon vorher müssen die Schlangen erscheinen, da ja eben durch Laokoons Tod die Entscheidung der Troer hinsichtlich des Pferdes wesentlich mitbestimmt werden soll. Auch der Ort der Katastrophe wird dadurch ein anderer, sie spielt nicht in der Stadt, sondern vor den Mauern in Gegenwart der das hölzerne Pferd umdrängenden Troianer, also an der Stätte, wo das Griechenlager stand, am Gestade des Meeres. Und zu dieser Verlegung konnte sich Vergil um so leichter entschliefsen, als sich mit ihr das sophokleische Motiv, dafs die Schlangen von Tenedos her über das Meer kommen, leichter in Einklang bringen liefs, wobei freilich an Stelle des später in Schlangen verwandelten Menschenpares von vornherein ein Schlangenpaar gesetzt wird. Nun erfolgte, wie wir sahen, die Katastrophe bei Sophokles im Tempel des thymbräischen Apollo und zwar wahrscheinlich bei einem Opfer. Wollte Vergil auf letzteres äufserst wirksame Motiv nicht verzichten, so mufste er, da ein Opfer am Meerestrand doch schwerlich dem thymbräischen Apollo gelten konnte, zu noch weiteren Änderungen sich entschliefsen; das Opfer am Strande wird dem Poseidon dargebracht, und Laokoon wird aus einem Apollopriester zu einem Priester des Poseidon.

In der ganzen Tendenz der Vergil'schen Sagenbehandlung liegt es, dafs wieder, wie einst bei Arktinos, Laokoon selbst seinen Frevel gegen Athena durch den eigenen Tod büfsen mufs; aber sein Tod würde auch an sich genügen, und es ist wohl kein Zweifel, dafs Vergil, wenn er die Episode frei erfunden hätte,

niemals darauf verfallen wäre, auch die beiden Söhne mit umkommen zu lassen. Da aber Vergil nicht frei erfindet, sondern aus der poetischen Traditon schöpft, nach welcher in ihrer letzten auf Sophokles zurückgehenden Gestaltung beide Söhne umkommen, so behält er diesen Zug bei, zumal er ihm Gelegenheit zu einer prächtigen Schilderung bietet. Ihn aufzugeben, hatte er ja auch keine direkte Veranlassung; noch weniger aber konnte er sich versucht fühlen, auf die älteste epische Version zurückzugreifen, nach welcher der eine Sohn gerettet wird.

Der hier gemachte Versuch die Abweichungen Vergils von den griechischen Versionen der Laokoonsage, und speziell der sophokleischen, einfach aus der Tendenz des Dichters und dem Zusammenhang der Ereignisse im zweiten Buch der Aeneis zu erklären, wird gewifs Manchem bedenklich erscheinen. Namentlich wird man einwenden, dafs einige von den Zügen, die ich eben als Neuerung des Vergil bezeichnet und zu erklären gesucht habe, sich schon bei Euphorion fanden; dafs also vielmehr diesem ein sehr wesentlicher Einflufs auf die Entwickelung der Laokoonsage zuzuschreiben sei und dafs namentlich Vergil in sehr wesentlichen Punkten sich dem Euphorion angeschlossen habe. Dies ist in der That die heute wohl von den Meisten vertretene Ansicht, die einerseits in der bekannten Verehrung Vergils und seiner Zeitgenossen für Euphorion, anderseits in der häufigen Erwähnung des Euphorion bei Servius scheinbar eine nicht geringe Stütze hat. Die eigentliche Grundlage für die ganze Hypothese bilden die Worte des Servius zu Vergils Aen. II 201: *Ut Euphorion dicit, post adventum Graecorum sacerdos Neptuni lapidibus occisus est, quia non sacrificiis eorum vetavit adventum; postea abscedentibus Graecis cum vellent sacrificare Neptuno, Laocoon Thymbraei Apollinis sacerdos sorte ductus est, ut solet fieri, cum deest sacerdos certus. hic piaculum commiserat ante simulacrum numinis cum Antiopa sua uxore coeundo, et ob hoc immissis draconibus cum suis filiis interemptus est. historia quidem hoc habet, sed poeta interpretatur ad Troianorum excusationem, qui hoc ignorantes decepti sunt. alii dicunt quod post contemptum semel a Laomedonte Neptunum*

*certus eius sacerdos apud Troiam* (l. *Troianos*) *non fuit; unde putatur Neptunus etiam inimicus fuisse Troianis et, quod illi meruerint, in sacerdote monstrare.*

Schon Heyne (V. Excurs zu Verg. Aen. II p. 333) und nach ihm Meineke Anal. Al. p. 153 sehen in dem ersten Teil dieses Scholions bis zu den Worten *interemptus est* die Erzählung des Euphorion wiedergegeben. Wenn das richtig wäre, so hätte sich also Euphorion zwar wesentlich an Sophokles angeschlossen, aber im Einzelnen schon selbständig geneuert; vor Allem wären schon bei ihm der Vater und beide Söhne umgekommen und auch bei ihm schon wäre die Katastrophe bei einem dem Poseidon dargebrachten Opfer erfolgt; letztere Änderung wäre indessen etwas auffallend gewesen; denn da bei ihm Laokoon durch Entweihung des thymbräischen Heiligtums schuldig wird, hätte man erwarten sollen, dafs er auch das Motiv, die Katastrophe an dem Orte des Frevels, also im thymbräischen Heiligtum, erfolgen zu lassen, beibehalten hätte. Denn für ihn lag kein Grund vor, hierin von der poetischen Tradition abzuweichen, während ein solcher für Vergil oben nachgewiesen ist. Es wäre ferner unter der Voraussetzung, dafs Heyne und Meineke Recht haben, in der That der Schlufs nicht abzuweisen, dafs Vergil den Euphorion benutzt hätte; namentlich, dafs Laokoon Poseidonpriester war, würde Vergil von Euphorion entnommen haben. Allein gerade hier ist, wie ich glaube, der Punkt, wo die Kritik einzusetzen hat. Euphorion hätte also, so ist die verbreitete Ansicht, erzählt, da kein Poseidonpriester vorhanden gewesen, habe man den Apollopriester Laokoon durchs Los zur Vollziehung des Opfers für Poseidon bestimmt: *cum vellent sacrificare Neptuno, Laocoon Thymbraei Apollinis sacerdos sorte ductus est,* sagt Servius und fast mit denselben Worten lesen wir bei Vergil Aen. II 201 *Laocoon ductus Neptuno sorte sacerdos*; aber mit keiner Silbe deutet Vergil an, dafs Laokoon eigentlich Apollopriester sei, und aus den Worten *sorte ductus* allein würde Niemand etwas Anderes entnehmen, als dafs Laokoon ein durchs Los zu besetzendes Priestertum bekleidet hätte; denn dafs er das Amt nur zur Aushilfe versieht,

würde gewifs Niemand erraten; und so hat auch Petron die Sachlage aufgefafst, wenn er 89 V. 18 an Stelle der Vergilschen Worte sagt:

*namque Neptuno sacer*
*crinem solutus omne Laocoon replet*
*clamore vulgus.*

Ich meine es ist augenscheinlich, dafs nur Jemand, der schon von anderswoher wufste, dafs Laokoon eigentlich Apollopriester war, die Worte *sorte ductus* anders fafsen konnte; dafs aber Vergil, wenn er die Sache so hätte darstellen wollen, wie es Euphorion wirklich oder vermeintlich that, sich deutlicher und unzweideutiger ausgedrückt haben würde, ist nicht minder klar. Ich meine, hiermit ist uns der Schlüssel zur richtigen Auffassung des Serviusscholions gegeben. Die Kommentatoren nahmen Anstofs daran, dafs bei Vergil Laokoon Priester des Poseidon ist, während er in den mythologischen Handbüchern, die von Arktinos oder Bakchylides oder Sophokles abhingen, Priester des Apollon genannt wurde. Die einfachste Lösung für dies Problem, dafs Vergil hier frei geändert habe, wird man bei einem Kommentator der Kaiserzeit von vornherein nicht erwarten dürfen; die Lösungen mufsten durch Citate oder wenigstens durch Anlehnung an mythologische Handbücher begründet werden. Zwei solche λύσεις hat uns Servius in der oben ausgeschriebenen Stelle erhalten. Die erste beginnt mit *ut Euphorion* und schliefst mit *deest sacerdos certus;* da nun Niemand glauben wird, dafs im Euphorion sich die λύσεις zu ἀπορίαι fertig vorfanden, so ist klar, dafs das Euphorioncitat nur für den ersten Satz gilt. Euphorion hatte erzählt, dafs die Troer ihren Poseidonpriester nach der Ankunft der Griechen gesteinigt hätten, weil er nicht seinen Gott durch Opfer bewogen hatte, die Ankunft der Achaier zu verhindern. Hieraus zieht der Grammatiker den Schlufs: also war kein bestimmter Priester da, und der Apollopriester Laokoon wurde zur Aushilfe bestellt. In diesem dem Grammatiker gehörigen Teil *(postea-certus)* findet sich sowohl das wörtliche Vergilcitat, wie die kecke Behauptung: *ut solet fieri, cum deest sacerdos certus.*

Die zweite λύσις beginnt mit *alii dicunt;* ähnlich wie bei der ersten wird vorausgesetzt, dafs die Troer einen eigentlichen Poseidonpriester nicht gehabt hätten, nur wird dieser Umstand, Gott weifs nach wessen Vorgang, durch das feindliche Verhältnis zwischen Poseidon und Laomedon motiviert.

Der zwischen diese beiden λύσεις eingeschobene mittlere Abschnitt *(hic piaculum — decepti sunt)* ist durchaus selbständig; er behandelt eine andere, allerdings verwante ἀπορία und sucht sie auch mit ähnlicher Methode zu lösen. Wieder geht der Anstofs aus von dem Widerspruch der Vergil'schen Sagenform mit den mythologischen Handbüchern; nach letzteren büfst Laokoon für die Entweihung des Heiligtums, davon findet sich bei Vergil keine Spur. Servius führt nun zunächst die *historia*, wie es scheint, wesentlich nach Sophokles an, nur dafs, wie bekanntlich häufig in den Scholien, die mythische Geschichte dem Vergiltext noch besser angepafst wird, indem erzählt wird, dafs der Vater und die beiden Söhne umgekommen seien. Das sei nun, sagt Servius, auch nach Vergils Meinung der wahre Grund von Laokoon's Tod gewesen; die Troer aber hätten das Ereignifs anders aufgefafst und seien dadurch betrogen worden. Genau in denselben Gedankenzusammenhang gehören die Worte, welche wir jetzt hinter der zweiten λύσις lesen: *quod autem ad arcem ierunt serpentes, id est ad templum Minervae, aut quod et ipsa inimica Troianis fuit, aut signum fuit perituraе civitatis*[9]). Gegen die gezwungene und offenbar falsche Erklärung, dafs auch bei Vergil Laokoon zur Strafe für eine frühere Schuld umkomme, konnte man nämlich den sehr triftigen Einwand erheben, dafs die Schlangen von Athena gesandt sein müfsten, da sie sich später zu ihr flüchten. Diesem Einwand suchen die angeführten Worte zu begegnen, indem sie für diesen Zug zwei anderweitige Erklärungsversuche beibringen, beide gleich gesucht und gleich verkehrt.

---

[9]) Die Überlieferung ist vollkommen untadelig; natürlich ist zu dem ersten Teil des Nachsatzes *factum est* zu ergänzen, aber es einzusetzen, wie Thilo will, ist man deshalb noch lange nicht berechtigt.

Die Analyse der Serviusstelle hat uns also gelehrt, dafs nur die Worte *post adventum Graecorum sacerdos Neptuni lapidibus occisus est, quia non sacrificiis eorum vetavit adventum* sich auf die Erzählung des Euphorion beziehen. Wir haben also kein Zeugnis dafür, dafs Euphorion die Laokoonsage behandelt hat, und es ohne Zeugnis anzunehmen, haben wir weder Grund noch Recht.

Nur der Vollständigkeit halber sei hier noch Quintus Smyrnaeus genannt; es ist bekannt, dafs er im Wesentlichen sich an Vergil anschliefst; wenn er aber nur die Söhne und nicht Laokoon selbst von den Schlangen getötet werden läfst, so kehrt er damit zu der alten Sagenversion zurück, die er aus einer Hypothesis des sophokleischen Laokoon oder aus einem mythologischen Handbuch, wie Hygins *Fabulae*, kennen konnte.

Die Betrachtung des Entwickelungsganges, den die Laokoonsage in der Poesie zurücklegt, hat uns also gezeigt, dafs noch heute das alte Wort, das Lessing im Laokoon S. 54 ausgesprochen hat, zu vollem Rechte besteht: „Vergil ist der erste und einzige, welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen läfst". Ich brauche es nicht auszusprechen, welche Schlufsfolgerung sich daraus für die vatikanische Gruppe ergiebt. Wohl aber mufs kurz des neuesten Erklärungsversuches[10]) gedacht werden, nach welchem es „die Absicht der rhodischen Künstler wäre, den älteren Sohn als dem Untergange nicht geweiht darzustellen", und also das Epos des Arktinos die poetische Quelle für die vatikanische Gruppe wäre. Auf die naive Vorstellung, als ob das Epos des Arktinos in der alexandrinischen und römischen Zeit noch einem weiteren Leserkreise bekannt gewesen wäre, will ich nicht näher eingehen. Nur auf die Betrachtung der Gruppe selbst verweise ich. Wollte man selbst zugeben, dafs der Knabe die Schlange vom linken Fufs abstreifen könnte, der rechte Arm ist fest umstrickt; und gesetzt auch, „die Schlinge, wie wir sie sehen, könnte überhaupt keine

[10]) Nach Andeutungen von Stark ausgeführt von Brunn Arch. Zeit. 1879 S. 167.

Tötung, sondern höchstens einen Armbruch herbeiführen", so würde das vollständig ausreichen, den Knaben an der Flucht zu verhindern, und das genügt zu seinem Verderben. War es die Meinung der rhodischen Künstler, dafs der ältere Sohn am Leben bleiben sollte, so haben sie es meisterhaft verstanden, ihre Gedanken zu verstecken; und wir haben um so weniger Ursache, uns unserer „Blindheit" zu schämen, als schon sämtliche antike Nachbildner der Gruppe in das gleiche Mifsverständnis verfallen sind.

Es darf nun vielleicht darauf hingewiesen werden, dafs es kein Zufall ist, wenn gerade die römische Kunst diese Sage bildlich gestaltet hat; denn wegen der engen Verbindung, in welcher dieselbe seit alten Zeiten mit der Aineiassage steht, mufsten gerade die Römer an ihr ein hervorragendes Interesse haben. Bei den Griechen hingegen scheint sie nie besonders populär gewesen zu sein, und dazu stimmt es, wenn sie von der griechischen Kunst nicht dargestellt wird.

Diese letzte Beobachtung ist freilich hinfällig, wenn Klein die bekannte Darstellung auf dem Kantharos Pourtalès (abgeb. Raoul-Rochette Mon. inéd. pl. 40. Panofka Cab. Pourtalès pl. 7. Arch. Zeit. 1880 S. 189) mit Recht auf Laokoon gedeutet hat. Klein meint, dafs die Wunde des sterbenden Jünglings, wie ihre Form zeige, nicht von dem Schwert des Mannes auf dem Altar, sondern von dem Bifs der Schlange, die jetzt auch jenen umringelt hat und in die Schulter beifst, herrühre. Man mag dies zugestehen, obgleich sich für das Fehlen des frischen roten die Schwertwunde andeutenden Strichs immerhin Analogien anführen liefsen, z. B. bei dem Priamos auf der Brygosvase, dem Memnon auf der Durisschale und durchweg bei den Verwundeten auf einer unpublizierten Schale des letzteren Malers im Berliner Museum. Klein hält nun dies und die Erinnerung an die Version des Arktinos für ausreichend, um die Deutung auf Laokoon zu sichern. Diesen selbst erkennt er in dem schlangenumwundenen Manne auf dem Altar, der sterbende Jüngling sei der ältere Sohn, den Thanatos in seinen Armen auffange; der königliche Mann endlich, der mit einem Stein in der Hand, zum Wurf bereit, herbeieilt, sei Laokoons

Bruder Anchises (nach Hygin). Ich will nicht zu viel Gewicht darauf legen, dafs ein Künstler, der die Version des Arktinos hätte darstellen wollen, doch füglich den zweiten Sohn des Laokoon, der gerettet wird, nicht auslassen durfte; man mag das für eine Ungeschicklichkeit des Vasenmalers erklären; aber ich mufs behaupten, dafs weder die dargestellte Situation noch die einzelnen Figuren mit der Laokoonsage und den dabei beteiligten Personen auch nur die entfernteste Aehnlichkeit haben. Bei allen unseren Gewährsmännern von Arktinos bis auf Quintus Smyrnaeus erscheinen zwei Schlangen, auf der Vase nur eine; in allen dichterischen und bildlichen Darstellungen sind die Söhne des Laokoon noch Kinder, hier ist der angebliche Laokoontide ein kräftiger Jüngling. Und Laokoon selbst? Wie kommt der Apollopriester zu dem wirren Haar und dem struppigen Bart, zu dem wilden und trotzigem Aussehen, das so auffällig an den verbrecherischen Ixion der Rückseite erinnert? Gebietet der Maler über so geringe Mittel, dafs er nicht im Stande ist, den beklagenswerten Apollopriester, der sich einmal nur vergessen, von dem ruchlosen Gotteslästerer äufserlich zu unterscheiden? Und wie kommt der Apollopriester zu Chlamys und Schwert? Denn nicht das ist das Auffällige, dafs er neben dem Schwert auch die Scheide hat, wofür Klein nicht erst nach Schriftstellerbelegen zu suchen brauchte, sondern das, dafs er schon jetzt das Opferschwert hält in einem Augenblick, da „die Vorbereitungen zum Opfer noch nicht im Gange, priesterliche Gewänder noch nicht angethan, Opfergerät und Opfertier noch nicht herbeigeführt sind", und dafs er neben dem „Opfermesser" die dem Priester nicht ziemliche Chlamys trägt. Dafs endlich der vermeintliche Anchises (der übrigens viel priesterlicher aussieht, als der „Priester" selbst) in keiner Weise dem gebeugten, vom Blitz gelähmten Alten, den sein Sohn auf dem Rücken aus Troia tragen mufs, entspricht, will ich zu sehr nicht betonen, da die Benennung dieser Figur von der Deutung des Vorgangs im Allgemeinen unabhängig ist. Und nun vergegenwärtige man sich die ganze Situation. Laokoon hat mit seinem erwachsenen Sohn am Altar gestanden, Gott weifs zu welchem Zweck, bereits mit dem Schwert in der Hand. Da

erscheint eine Schlange, die den Sohn umringelt und tötet, Laokoon zieht das Schwert und flüchtet sich auf den Altar, zu welchem Zweck ist wiederum nicht klar, wie es auch unverständlich ist, warum er sich des gezückten Schwertes nicht zur Verteidigung seines Sohnes bedient hat oder jetzt, da die Schlange ihn selbst umringelt, zu seiner eigenen bedient. Aber noch im letzten Augenblick naht unerwartete Hilfe; sein Bruder Anchises eilt herbei und schleudert einen Stein auf die Schlange. Leider wird es ihm nicht gelingen sie zu töten, ohne dafs er gleichzeitig seinem Bruder Laokoon die Schulter zerschmettert.

Sollte dieser Erklärungsversuch im Stande sein, den eben ausgesprochenen Satz umzustofsen, dafs eine Darstellung der Laokoonsage in der Blütezeit der griechischen Kunst bis zur Stunde noch nicht nachgewiesen ist?

# EXCURS II.

## ΟΠΛΩΝ ΚΡΙΣΙΣ.

Als Beispiel für den allmählichen Fortschritt, den die rotfigurige Vasenmalerei sowohl in der Charakteristik der einzelnen Heroen wie in der scharfen Präcisierung des gewählten Momentes macht, habe ich oben (S. 29) die Darstellungen des Streites zwischen Aias und Odysseus um die Waffen des Achilleus angeführt, deren richtige Auffassung wir dem glänzenden Scharfsinn von Brunn und Klein[1]) verdanken. Die wenigen nebensächlichen Berichtigungen, die ich im Folgenden geben zu können glaube, sind, wie ich mir selbst am Besten bewufst bin, lediglich der von diesen beiden Männern gegebenen Anregung entsprungen, und es ist als rein zufällig zu betrachten, dafs dieselben nicht von den Entdeckern der richtigen Erklärung selbst erkannt worden sind.

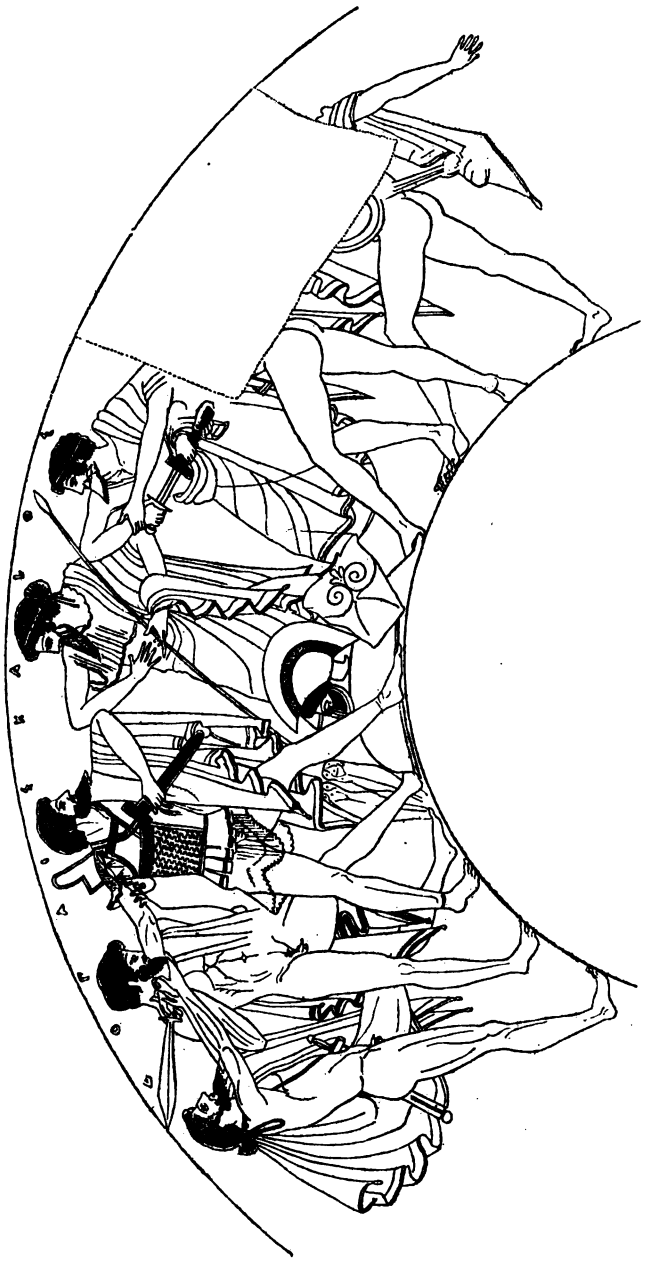
Die Streitscene liegt uns bis jetzt, so weit bekannt, auf sieben rotfigurigen Vasen vor[2]); allen ist derselbe Typus gemeinsam: links Aias, rechts Odysseus, die wütend auf einander losstürzen wollen, aber beide von je zwei Achaiern zurückgehalten werden, welche sie mit äufserster Kraftanstrengung umklammern und ihnen die Schwerter zu entwinden suchen; in der Mitte

[1]) Verhandlungen der XXIX Philologen-Versammlung in Innsbruck 1874 S. 152—158. Übrigens hat bereits Birch Archaeologia XXXII p. 153 auf diese Deutung hingewiesen, sie aber selbst wieder aufgegeben.

[2]) S. das Verzeichnis derselben bei Roulez A. d. I. 1867 p. 153.

Agamemnon, der die Wütenden zu beschwichtigen sucht. Auf der ältesten[3]) dieser Vasen (Br. Mus. 830, abgeb. Archaeologia XXXII pl. 10) ist das Objekt des Streites, die Waffen des Achilleus, überhaupt nicht angegeben; Aias und Odysseus halten bereits beide das gezückte Schwert in der Hand. Auch auf der ihr zeitlich zunächst stehenden Leydener Amphora (Roulez Choix de vases pl. 13), auf welcher Aias und Odysseus behelmt, Agamemnon sogar vollständig gerüstet erscheint, und auf jeder Seite nur ein Achaier die Streitenden zurückhält, fehlt jede Andeutung der Waffen des Achilleus. Dieselben begegnen uns in der rotfigurigen Vasenmalerei zum ersten Male auf einer Trinkschale des Britischen Museums (No. 829, abgeb. Archaelogia XXXII pl. 11, darnach wiederholt in den Wiener Vorlegeblättern Ser. VI T. 2), auf welcher sie in sinnreicher Weise zur Ausfüllung des leeren Raumes unter den Henkeln verwant sind. Auf dieser Vase wird auch zum ersten Mal der Versuch gemacht, die beiden streitenden Helden etwas näher zu charakterisieren. Der bedächtige Odysseus ist erst im Begriff, das Schwert aus der Scheide zu ziehen; Aias hat es schon gezogen; derselbe ist sowohl hier wie auf der Darstellung der Rückseite durch starken Haarwuchs auf der Brust charakterisiert, der bei Odysseus nur leicht angedeutet ist; in der Abbildung ist das nicht genügend wiedergegeben. Duris endlich (M. d. I. VIII 41, Wiener Vorlegebl. Ser. VI T. 1, darnach die nebenstehende Abbildung), der gleichfalls Odysseus das Schwert erst ziehen läfst, legt die umstrittenen Waffen in die Mitte zwischen Aias und Odysseus, und das ist weitaus das natürlichste und schönste. Aufserdem aber trägt bei ihm Aias einen Panzer, dessen rechte Schulterklappe jedoch lose in die Höhe steht. Klein meint, derselbe habe mit so plötzlicher Heftigkeit das Schwert aus der Scheide gerissen, dafs die Achselklappe seines Panzers aufgesprungen sei. Allein etwas höhere Vorstellungen dürfen wir uns doch wohl von der Kriegsbrauchbarkeit homerischer Montierungsstücke machen. Überdies darf man bei einem Werk des Duris die Frage aufwerfen, wie es denn komme, dafs

[3]) Der Harcontur ist noch eingeritzt.



Aias bei einer doch offenbar im Lager spielenden Scene den Panzer trägt, und zwar er allein von allen anwesenden Achaiern? Diese Schwierigkeiten fallen weg, wenn wir, wie im ersten Kapitel geschehen ist, annehmen, dafs Aias, als der durch Tapferkeit wie durch seine Abstammung dem Achill am nächsten stehende, sich sofort der Waffen des Toten bemächtigt hat und, wie eben durch die eine noch offene Schulterklappe angedeutet wird, im Begriff ist, sie anzulegen, als sich Odysseus naht und die Waffen für sich beansprucht. Eine Bestätigung dieser Auffassung bietet das Innenbild, auf dem, wie Brunn scharfsinnig erkannt hat, dieselben Waffen von Odysseus dem Neoptolemos übergeben werden; dort entspricht der Panzer dem auf dem Aufsenbilde von Aias getragenen im Wesentlichen genau; die geringe Verschiedenheit in der Bildung der Schuppen hat in der verschiedenen Decoration des Helmbügels eine ausreichende Analogie; vgl. auch die Rüstung des Achilleus auf dem Innen- und Aufsenbilde der Troilosschale des Euphronios, die im Allgemeinen übereinstimmt, im Detail mannigfach abweicht. Auch der Umstand, dafs unter den an der Erde liegenden Waffen sich noch ein zweiter Panzer befindet, kann gegen unsere Auffassung nicht geltend gemacht werden; es ist ein θώραξ σπάδιος, während der von Aias angezogene ein θώραξ φολιδωτός ist. Duris meint offenbar, dafs Achilleus zwei verschiedenartige Panzer besessen habe, wie auch unter den Waffen des Patroklos auf der M. d. I. IX 32. 33 publicierten Vase diese beiden Panzerarten erscheinen.

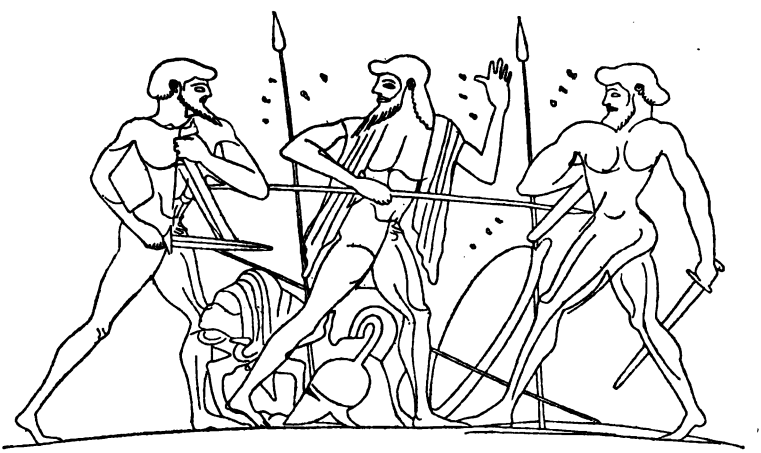
Diese Vase des Duris repräsentiert uns die weitaus glücklichste und charakteristischste Auffassung des Vorganges; mit ihr hat der Typus den Höhepunkt seiner Entwickelung erreicht. Schon die Olla Feoli, die ich freilich nur aus Brunns Beschreibung (B. d. I. 1865 p. 13) kenne, scheint in der Charakteristik des Vorganges weit hinter ihr zurückzubleiben; und die beiden noch übrigen rotfigurigen Vasenbilder (Tischbein I 23[4]) und Bröndstedt Descr. of 32 anc. greek paint. vas. 25 p. 50[5])), welche

[4]) Zuerst von Birch Archaeologie XXXII p. 151 richtig gedeutet.

[5]) Von O. Jahn (Ber. d. sächs. Ges. 1853 S. 26) als in diesen Kreis gehörig erkannt.

die Darstellung auf die drei Hauptfiguren beschränken und wieder, wie es schon in früherer Zeit gewöhnlich war, die Waffen des Achilleus einfach weglassen, repräsentieren bereits den Verfall.

Auf den älteren schwarzfigurigen Darstellungen der Scene ist natürlich von einer feineren Charakteristik der Helden überhaupt noch nicht die Rede, so dafs zweimal Odysseus, einmal sogar Agamemnon bartlos erscheint. Dafs die Waffen des Achilleus nicht dargestellt werden, ist hier einfach die Regel; eine ganz vereinzelte Ausnahme macht die Darstellung auf einer Lekythos im Berliner Museum (No. 709 H. 0, 23), welche die beifolgende Abbildung verkleinert wiedergiebt.



Hier sehen wir als Andeutung der umstrittenen Waffen einen Helm, einen Schild und einen Speer in der Mitte liegen. Der kleine Raum zwang den Künstler, die einschreitenden Achaier wegzulassen und die Scene auf Aias, Odysseus und Agamemnon zu beschränken, gerade wie es auf den eben erwähnten späten rotfigurigen Vasen geschehen ist.

Ob Klein übrigens Recht daran getan hat, die Münchener Vase (No. 330, publiziert Arch. Zeit. 1854 Taf. LXVII) aus dieser Reihe auszuschliefsen, erscheint mir mehr als fraglich. Klein

wendet ein, dafs der König fehle, dafs die Krieger bewaffnet, nicht Streitende, sondern Streiter seien und endlich, dafs zwei Greise (also ein charakteristisches Moment) sie trennen. Allein, dafs Agamemnon fortgelassen ist und zwei der einschreitenden Achaier als Greise, also etwa als Nestor und Phoinix charakterisiert sind, geht nicht über das Mafs der Änderungen hinaus, die ein phantasievoller Vasenmaler sich überhaupt mit den überlieferten Typen gestattet. Bedenklicher könnte die Bewaffnung scheinen, allein auch auf dem Leydener Krater haben wir Ähnliches gefunden, und nicht bei jedem Vasenmaler dürfen wir ein so ausgebildetes Gefühl für das der Situation Angemessene erwarten, wie bei einem Duris. Dafs jedenfalls Kleins eigene Deutung auf den von Welcker vermuteten „aufgehobenen Zweikampf zwischen Achilleus und Hektor" jetzt nach Luckenbachs Auseinandersetzung nicht mehr haltbar ist, wird derselbe wohl selbst zugeben.

Als unmittelbare Fortsetzung dieser Streitscene ist die Darstellung zu fassen, welche zweimal sowohl bei Duris als auf der zweiten Londoner Schale (Br. Mus. 829, abgeb. Archaeologia XXXII pl. XI) als Gegenstück mit derselben zusammengestellt ist; auch dies hat Klein richtig erkannt, allein entschieden irrig ist seine Auffassung des Vorgangs. Schon der Satz, mit dem Klein seine Deutung einleitet, dafs „die Lösung durch das einzige nach griechischem Sinne noch übrige Mittel, durch göttliche Entscheidung erfolge" ist höchst befremdlich. Denn kein Dichter weifs von einer solchen, bei Allen erfolgt die Entscheidung durch Abstimmung, und das ist ein absolut notwendiger, unveräufserlicher Zug der Sage, weil durch ihn allein der Hafs des Aias gegen die Atriden und sein späterer Wahnwitz motiviert wird. Doch fassen wir die Darstellung, zunächst die des Duris, näher ins Auge. Die Mitte nimmt eine ziemlich niedrige Basis ein, auf welcher links eine gröfsere, rechts eine geringere Anzahl kleiner rundlicher Gegenstände liegt. Hinter der Basis steht Athena mit erhobener Rechten auf das Lebhafteste ihre Teilnahme kundgebend. Von beiden Seiten ist je ein bärtiger Mann zur Basis herangetreten, jeder beugt sich nieder und scheint je einen jener kleinen rundlichen Gegenstände auf die Basis legen zu wollen. Hinter dem zur Rechten naht

ein dritter Mann, gleichfalls mit einem rundlichen Gegenstand zwischen den Fingern; ihm entspricht auf der linken Seite ein Mann mit Chiton, Himation und Speer — also in der Gewandung dem Agamemnon der Vorderseite ähnlich — welcher sich eiligen Schrittes von der Basis entfernt, aber den Kopf nach ihr zurückwendet. An den beiden Enden der Darstellung finden wir rechts einen Mann, der in tiefster Betrübnis sich abgewant hat, während er zugleich die Stirne in die Hand stützt und sich das Gesicht verhüllt, links hingegen einen Mann, der starr auf die Basis hinblickt und voll Freude beide Arme erhebt. Nach Klein haben wir in den beiden an der Basis stehenden Figuren Aias und Odysseus zu erkennen. „Beide Helden", so sagt er, „sind vor der Athena mit dem Würfeln der Loose beschäftigt, jener Art von Orakel, von der wir nur zwei, aber hier sehr passende Punkte wissen: dafs es das spezielle Orakel dieser Göttin war (?) und dafs es nicht immer die Wahrheit sprach (?); der Künstler hat die Entscheidung schon durch die verschiedene Anzahl der Würfel auf beiden Seiten, noch mehr aber durch die Haltung der Athena ausgedrückt; die Spannung macht an den Enden auf der Seite des Aias dem Schmerze, auf der des Odysseus der Freude Platz." Es ist mir nicht gelungen zu ermitteln, wie Klein sich den Vorgang bei dem Würfelorakel denkt, namentlich in welchem Zusammenhang die verschiedene Zahl der Würfel mit dem Ausgang stehen soll. Doch sei dem wie ihm wolle; mir däucht, es ist klar, dafs die Männer nicht würfeln, sondern die „Würfel" niederlegen; da nun überdiefs auch noch ein dritter einen Würfel in der Hand hält, so ist die Deutung Kleins unhaltbar. Kein Würfelorakel, sondern eine Abstimmung ist dargestellt; links liegen die für Odysseus, rechts die für Aias abgegebenen Stimmsteine; einer nach dem andern treten die Achaier zur Basis, um unter Athenas Aufsicht abzustimmen. Schon hat Odysseus die entschiedene Majorität, Aias, — denn so dürfen wir jetzt unbedenklich die rechte Eckfigur benennen — wendet sich traurig ab und verhüllt sein Gesicht; Odysseus — das ist der Mann an dem linken Ende der Darstellung — erhebt freudig die Hände. Auf ihn eilt Agamemnon, der eben für ihn gestimmt hat, zu. In scharfer Erfassung des

Momentes und feiner Charakteristik der einzelnen Figuren steht die Darstellung derjenigen der Vorderseite durchaus nicht nach.

Die Darstellung der Londoner Vase unterscheidet sich wesentlich dadurch, dafs die Bewegungen der vier abstimmenden Achaier, unter denen Agamemnon entweder fehlt oder wenigstens nicht besonders gekennzeichnet ist, weniger charakteristisch sind, ferner dadurch, dafs Aias zwar im Allgemeinen in derselben Stellung wie bei Duris, aber der Mitte zugewant erscheint, Odysseus endlich auf seinen Stab sich lehnend in aufmerksam gespannter Haltung und mit offenem Mund die Abstimmung beobachtet. Dieselbe Scene begegnet uns endlich auch auf einer in Leyden befindlichen Trinkschale (Roulez Choix de vases pl. II), dort ist sie aber auf die Figur der Athena und dreier abstimmenden Achaier beschränkt, wie auch auf dem Innenbild dieselbe Scene in ganz verkürzter Gestalt: Athena und ein Achaier, wiederkehrt. Die in dieser Scene fehlenden Gestalten des Aias und Odysseus hat aber der Vasenmaler benutzt, um auf der Rückseite eine neue selbständige Scene zu bilden; dort sehen wir nämlich die beiden Helden im Augenblick nach erfolgter Entscheidung. Aias in der typischen Haltung des tief Gebeugten, wie bei Duris und auf der Londoner Vase, wird von einem Genossen getröstet. Odysseus steht mit den frisch errungenen Waffen geschmückt da und empfängt aus der Hand eines jugendlichen Genossen das letzte Stück der Rüstung, die Chlamys.

Nach dem Gesagten bedarf es keiner besonderen Auseinandersetzung mehr, dafs die namentlich auf schwarzfigurigen Vasen häufigen Darstellungen zweier Helden, meist Aias und Achilleus, die sich in Gegenwart der Athena oder auch allein am Brett- oder Würfelspiel ergötzen, mit der in Rede stehenden Scene ganz und gar nichts zu thun haben. Auf schwarzfigurigen Vasen ist dieselbe bis jetzt überhaupt noch nicht gefunden worden, und darauf gründet sich die oben S. 30 ausgesprochene Vermutung, dafs sie erst von der rotfigurigen Vasenmalerei, und zwar als Gegenstück zur Streitscene, geschaffen sein möge.

Wir lernen also durch diese Vasen eine Sagenversion kennen, nach welcher Aias und Odysseus um die Waffen des Achilleus

in heftigen thätlichen Streit gerieten, so dafs es nur mit Mühe Agamemnon und den übrigen Achaiern gelang, sie zu trennen. Es wird beschlossen, den Streit durch Abstimmung zu entscheiden, bei welcher dann Odysseus siegt. Es ist klar, dafs diese oder eine sehr ähnliche Sagenversion die Voraussetzung des sophokleischen Aias bildet; sie ist so bekannt, dafs Sophokles es unterlassen kann, den Vorgang überhaupt zu erzählen. Behandelt hatte die Sage bekanntlich auch Aischylos in der *Ὅπλων κρίσις*. Die äufserst dürftigen Fragmente lassen nur erkennen, dafs die Schmähreden, wie sie die spätere Rhetorik und nach ihrem Vorgang die römische Tragödie und zuletzt Ovid kennt, schon im attischen Drama vorkamen. Dafs aber auch in diesem Fall nicht etwa Aischylos die Quelle für die Vasenmalerei ist, wie man wohl behauptet hat, beweist für die Streitscene das Vorkommen derselben schon in der schwarzfigurigen Vasenmalerei, für die Abstimmung das Zeugnis des Pindar, der Nem. VIII 26 bereits diese Sagenversion kennt, wenn er sagt:

*κρυφίαισι γὰρ ἐν ψάφοις Ὀδυσσῆ Δαναοὶ θεράπευσαν,*
*χρυσέων δ' Αἴας στερηθεὶς ὅπλων φόνῳ πάλαισεν.*

Diese einfache Fassung sind wir nun wohl berechtigt auch für die älteste zu halten und für die Aithiopis vorauszusetzen; die sehr gekünstelte Fassung der kleinen Ilias ist gewifs nicht ursprünglich, sondern aus dem Bestreben hervorgegangen, die frühere poetische Behandlung zu überbieten. Dafs der Interpolator von Odyssee $\lambda$ 547 gerade diese Version im Sinne hat, sich aber ungeschickt ausdrückt, scheint mir klar. Die Erklärung des Scholiasten, dafs Agamemnon die gefangenen Troer habe richten lassen, ist augenscheinlich erst aus dem Odysseevers erschlossen. In keinem Falle haben wir ein Recht, dieselbe für Arktinos vorauszusetzen.

über letzteres geben Pausanias und Lysimachos einzelne Notizen, von ersterem setzt man voraus, dafs er doch wenigstens noch den Ausbruch des Zwistes zwischen Aias und Odysseus enthalten habe. Aber man wird noch weiter gehen und die Möglichkeit zugeben müssen, dafs auch noch früher fallende Ereignisse, wie der Tod des Achill, in diesem Gedicht behandelt gewesen sein können. Ich weifs wohl, dafs man gegen diese Annahme zweierlei einwenden kann und einzuwenden pflegt. Einmal die Darstellungen der capitolinischen *tabula iliaca*, auf welcher der der kleinen Ilias gewidmete Streifen mit dem in Wahnwitz versunken dasitzenden Aias beginnt; aber derselbe Streifen endet auch mit der Einführung des troischen Pferdes, stimmt also im Anfange und Ende sowie auch in den einzelnen Scenen genau mit dem Bericht des Proklos über die kleine Ilias überein, ein Zusammentreffen, aus welchem bereits Michaelis den in der That unabweisbaren Schlufs gezogen hat, dafs Proklos nicht erst selbst jene Kürzung und Umarbeitung der Hypotheseis vorgenommen hat, sondern sie bereits in mythologischen Handbüchern vorfand, und dafs auf diese selben Handbücher eben auch die Darstellungen der *tabulae iliacae* zurückgehen. Zweitens könnte man entgegnen, dafs unter den Stoffen, welche Aristoteles an der bekannten Stelle seiner Poetik aufzählt, der früheste die *Ὅπλων κρίσις* ist. Allein einmal ist Vollständigkeit an jener Stelle von Aristoteles nicht zu erwarten, denn er zählt natürlich nur die klassischen Stücke auf, und dann haben wir in der That keine Kunde davon, dafs einer der grofsen Tragiker den Tod des Achilleus behandelt habe, auch nicht Aischylos, denn die berühmte, unvergleichlich schöne Klage der Thetis (fr. 340 Nauck) setzt man mit Recht in die *Ὅπλων κρίσις*. So bleibt es eben dabei, dafs wir nicht wissen, inwieweit noch Ereignisse, die vor den Waffenstreit fallen, in der kleinen Ilias erzählt waren.

Aithiopis und kleine Ilias stellen sich somit als zwei selbständig nebeneinander stehende Fortsetzungen der Ilias dar, die sich nicht ergänzen, sondern ausschliefsen, und zwar in dem Sinne, dafs das zweifellos jüngere von beiden Gedichten, die kleine Ilias, mit Bewufstsein gewisse Züge des älteren ändert und

mildert. Das hat mir Wilamowitz an einem einzigen, aber durchschlagenden Beispiel nachgewiesen. In der Aithiopis — ich gebrauche den Namen von dem ganzen Epos, ob nach Vorgang der Alten weifs ich freilich nicht — in der Aithiopis also tötet Neoptolemos den Priamos am Altar des Zeus Herkeios, in der kleinen Ilias reifst er ihn vom Altar weg und tötet ihn an der Schwelle; der Frevel gegen die Gottheit wird dadurch zwar nicht aufgehoben, aber doch in etwas gemildert.

Dafs die Aithiopis ein Werk des Arktinos von Milet sei, scheint für die Alten eine ebenso unumstöfsliche Thatsache gewesen zu sein, wie dafs Homer der Verfasser der Ilias sei, und wir Neueren haben uns diesen Sprachgebrauch in demselben Sinne und mit derselben Reserve, wie bei Ilias und Odyssee, angeeignet. Wenn wir aber in gleicher Weise Lesches als Verfasser der kleinen Ilias nennen, so thun wir dies nicht in Übereinstimmung mit der Anschauung des Altertums, wenigstens nicht des gesamten Altertums. An der einzigen Stelle, wo Aristoteles dieses Gedichtes gedenkt, sagt er: *ὁ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα ποιήσας*, und diese Ausdrucksweise beweist wenigstens so viel, dafs er entweder eine Tradition über den Verfasser dieses Gedichtes überhaupt nicht kannte oder derselben keinen Glauben schenkte. Erst im späteren Altertum finden wir die Meinung allgemein verbreitet, dafs Lesches, der Sohn des Aischylinos aus der Stadt Pyrrha auf Lesbos, der Verfasser der kleinen Ilias sei. Auf der *tabula iliaca* sowohl wie in den Excerpten des Proklos wird Lesches als Verfasser dieses Gedichtes genannt; seine Autorschaft war also in der römischen Kaiserzeit ein Dogma der Litteraturgeschichte geworden, und so kann es nicht verwundern, wenn in den Pindarscholien (Nem. VI 85) *Λέσχου μικρὰ Ἰλιάς*, und in den Aristophanesscholien (Lysistr. 155) *Λέσχης ὁ Πυρραῖος ἐν τῇ μικρᾷ Ἰλιάδι* citiert wird, und wenn Tzetzes den Namen Lesches auch an solchen Stellen einfügt, wo seine Quelle nur *τὸν τὴν περσίδα συντεταχότα* oder *τὸν τὴν μικρὰν Ἰλιάδα γράψαντα* kennt[1]). Endlich spricht Pausanias im X. Buch mit Vorliebe

[1]) Tzetzes zu Lykophr. 344 aus schol. Eurip. Hekabe 910, zu Lykophron 1263 aus schol. Eurip. Troiades 10, in den alten Scholien zu Lykophron heifst zu V. 780 der Verfasser *ὁ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα γράψας*.

mentlich am Hofe von Pergamon scheint man sich für den Dichter Lesches begeistert zu haben; unter Eumenes dem Ersten finden wir dort den Dichter Leschides, und so wird es wohl auch ein pergamenischer Altertumsforscher gewesen sein, aus welchem Pausanias seine Angaben über das Verhältnis der Polygnotischen Iliupersis zu Lesches geschöpft hat.

Allein nicht überall scheint man so gläubig gewesen zu sein; auch nach Phanias' Zeit begegnet uns die besonnene Citierweise *ὁ γράψας τὴν περσίδα* und *ὁ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα συντεταχώς*, und der gelehrte Forscher, auf welchen das oben citierte Euripidesscholion zurückgeht, hält die Hypothese von Lesches' Autorschaft nicht einmal der Erwähnung für wert. Wir können diesen Mann mit Wahrscheinlichkeit noch heute nachweisen. Es ist kein anderer, als Lysimachos, der bekannte Verfasser der *Νόστοι*, dessen mythographische Schriften in den Scholien zur Andromache, zu den Troerinnen und zum Rhesos vielfach benutzt sind; und es läfst sich sogar, worauf mich Wilamowitz hingewiesen hat, unschwer der Nachweis führen, dafs, abgesehen von den Angaben des Pausanias, die übrigen Fragmente und Notizen aus der kleinen Ilias, denen wir in der antiken Litteratur begegnen, alle oder fast alle dem Lysimachos entnommen sind.

In dem Scholion zur Hekabe 910 steht ein Auszug aus des Lysimachos' Auseinandersetzung über das Jahr und den Tag von Troias Fall; in derselben wird ohne Nennung des Autors der Vers

*νὺξ μὲν ἦην μέσση, λαμπρὴ δ' ἐπέτελλε σελήνη*

citiert. Denselben Vers mit Nennung des Lesches citiert Tzetzes zu Lykophron 344; in den alten Scholien fehlt das Citat. Ich mufs es, bevor Scheer's Ausgabe der Lykophronscholien vorliegt, unentschieden lassen, ob Tzetzes das Euripidesscholion vollständiger las oder ob er das Citat aus einem vollständigeren Exemplar der Lykophronscholien entnahm. Letztere Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, da auch die alten Lykophronscholien zu V. 780 die kleine Ilias citieren und Lysimachische Bestandteile in

kleinen Ilias macht, fiel schon dem Aristoteles auf; da ist es denn kein Wunder, wenn man dem Lesches einen „kleinen Aischylos" zum Vater gab.

diesen Scholien bereits oben, im ersten Excurs S. 198, nachgewiesen worden sind. Den Lesches aber hat, wie schon oben bemerkt, Tzetzes selbst eingesetzt; Lysimachos schrieb: *ὁ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα γράψας.*

Genau dasselbe Verhältnis besteht zwischen Tzetzes zu Lykophron 1263 und dem schol. Eur. Androm. 10; letzteres, dessen genaue Lesung sowohl als Emendation wir Wilamowitz de Rhesi scholiis p. 4 verdanken, enthält die Angaben des Lysimachos über den Tod des Astyanax und schliefst mit den Worten *Στησίχορον μὲν γὰρ ἱστορεῖν, ὅτι τεθνήκοι καὶ τὸν τὴν περσίδα συντεταχότα κυκλικὸν ποιητὴν, ὅτι καὶ ἀπὸ τοῦ τείχους ῥιφείη.* Welcker Epischer Cyklus II S. 528 bezieht diese Angabe auf Arktinos, und der neueste Herausgeber der Epikerfragmente ist ihm darin gefolgt. Ist diese Annahme schon an sich bedenklich, weil die Lysimachosfragmente zwar vielfache Benutzung der kleinen Ilias, hingegen von einer Bekanntschaft mit Arktinos nirgends eine Spur aufweisen, so wird sie zur baren Unmöglichkeit dadurch, dafs die betreffenden Verse der kleinen Ilias, auf welche Lysimachos sich bezieht, erhalten sind. Denn wollte man auch annehmen, dafs bei Arktinos nur der Mörder des Kindes ein anderer, Odysseus statt Neoptolemos, die Todesart aber dieselbe gewesen wäre, so bliebe es doch unbegreiflich, dafs Lysimachos nicht beide Gedichte citiert und in diesem einen Fall die sonst so vielfach von ihm benutzte kleine Ilias ignoriert hätte. Jene Verse der kleinen Ilias hat nun aber eben Tzetzes a. a. O. erhalten; ob er sie aus einem vollständigeren Exemplar der Lykophronscholien oder aus einem besser erhaltenen Euripidesscholion hat, mag auch hier dahingestellt bleiben, doch ist letzteres in diesem Falle darum das wahrscheinlichere, weil das von Tzetzes mit diesen Versen zusammengeschweifste Simmiasfragment gleichfalls den Euripidesscholien entnommen ist; könnten nicht die fünf unleserlichen Zeilen, welche im Marcianus auf *ῥιφείη* folgen, das Citat enthalten haben? In diesem Falle wäre die Entlehnung aus Lysimachos sicher, im anderen wenigstens im höchsten Grade wahrscheinlich.

Dagegen ist sowohl der Name Lysimachos als das Citat aus der kleinen Ilias erhalten in dem Scholion zu V. 31 der Troerinnen; denn nach dem eben Gesagten bedarf es keines besonderen Beweises mehr, daſs auch hier unter *ὁ τὴν περσίδα πεποιηκώς* der Verfasser der kleinen Ilias zu verstehen ist, während Welcker auch dies Fragment dem Arktinos zuteilt, aber wenigstens hier die Möglichkeit, daſs es auch in die kleine Ilias gehören könne, zugiebt.

Sind nun diese drei in den Euripidesscholien stehenden Fragmente nachweislich dem Lysimachos entlehnt, so dürfen wir dasselbe auch für das vierte ebendort (schol. Eur. Troades 821) erhaltene Fragment ohne Weiteres voraussetzen, zumal auch diesmal in echt lysimacheischer Weise *ὁ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα πεποιηκώς* citiert wird. In diesem Scholion sind aber auch, und zwar unlösbar mit dem Citat verknüpft, die verschiedenen Dichter, die für Verfasser der kleinen Ilias gelten, aufgezählt, wobei indessen Lesches offenbar absichtlich übergangen ist; und hieraus erhellt eben, was ich schon oben ausgesprochen habe, daſs auch diese Angaben auf Lysimachos zurückgehen.

Von den übrigen Fragmenten stehen III (Welcker) bei Eustathios (285, 34), IV in den Iliasscholien (*T* 326), V in den Pindarscholien (Nem. VI 85), VIII in den Lykophronscholien 780 und IX im Hesych (s. v. *Διομήδειος ἀνάγκη*), also in lauter Werken, welche notorisch auch sonst Bestandtheile lysimacheischer Gelehrsamkeit enthalten[4]). Daſs speziell fr. IV, welches von Achills Landung auf Skyros handelt, aus Lysimachos entnommen ist, wird auch durch die bei Hesych s. v. *Σκῦρος* erhaltene Notiz, nach welcher Lysimachos eine Etymologie des Namens Skyros gegeben hatte, erwiesen.

Sehen wir von den in der *vita Homeri* stehenden Anfangsversen ab, so bleiben noch drei sichere Fragmente der kleinen Ilias übrig; zwei davon stehen in den Aristophanesscholien, dieselben müssen aber verschiedenen Quellen entstammen, da das

[4]) Den Lysimachos citiert Eustathios zur Od. 1796, 10 (fr. 17 Müller), die Pindarscholien zu Isthm. IV 104 und Pyth. V 108 (fr. 7, 9), Hesychios s. v. *Σκῦρος* (fr. 12); für die Iliasscholien folgt die Benutzung aus Eustathios; über die Lykophronscholien siehe oben.

eine Mal (Equites 1056) in der Weise des Lysimachos *ὁ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα πεποιηκώς*, das andere Mal (Lysistrate 155) *Λέσχης ὁ Πυρραῖος ἐν τῇ μικρᾷ Ἰλιάδι* citiert wird. Das dritte endlich steht bei Pausanias III 26, 9 und mufs, da nicht „Lescheos", sondern *ὁ τὰ ἔπη ποιήσας τὴν μικρὰν Ἰλιάδα* citiert wird, einer anderen Quelle entnommen sein, als die Citate des zehnten Buches.

Wenn sich so mit verschwindend geringen Ausnahmen alle aus der kleinen Ilias erhaltenen Fragmente und Notizen auf nur zwei Quellen, Lysimachos und die von Pausanias ausgeschriebene Periegese von Delphi (Polemon?), zurückführen lassen, so beweist dies, dafs die Kenntnis dieses Gedichtes keine sehr verbreitete gewesen sein kann. In der That, so populär eine Zeitlang die sog. kyklischen Epen gewesen sein müssen, so scheinen dieselben doch mehr und mehr zurückgetreten zu sein, seit das attische Drama die aus ihnen entnommenen Stoffe in einer eigenartigen Weise behandelt hatte und die von diesem geschaffene Sagenversion die populäre geworden war. Nur Ilias und Odyssee behaupteten ihren alten Rang und werden ihn behaupten für alle Zeit. Die übrigen Epen kennt man seit dem dritten Jahrhundert nicht sowohl aus eigener Lectüre, als aus den Hypotheseis und gelegentlichen Citaten in den mythographischen Handbüchern und den Dichterkommentaren[5]).

---

[5]) Dafür liefert Ovid ein artiges Beispiel. Wir wissen aus der Hypothesis zu Euripides Medeia, dafs in den Nosten Medeia den Aison verjüngte; dieselbe Geschichte erzählt Ovid Met. VII 159—296. Hat also Ovid die Nosten gelesen? Keineswegs, er kannte die Notiz eben daher, woher wir sie auch kennen, aus der Medeia-Hypothesis, und seine Schilderung enthält daher absolut nichts Sagenstoffliches, nichts, worauf nicht ein römischer Dichter von selbst hätte kommen können, nichts als eine lange prächtige Ausmalung des in der Medeia-Hypothesis citierten Nosten-Verses *φάρμακα πόλλ' ἔψουσ' ἐπὶ χρυσείοισι λέβησιν*. Dafs nun Ovid seine ganze Kenntnis von jener Sage aus dieser Hypothesis nicht blofs entnehmen konnte, sondern dafs er sie auch wirklich daher entnommen hat, beweist folgender Umstand mit aller nur denkbaren Evidenz. Auf das Citat aus den Nosten folgen in der Hypothesis die Worte: *Αἰσχύλος δὲ ἐν ταῖς Διονύσου τροφοῖς ἱστορεῖ, ὅτι καὶ τὰς Διονύσου τροφοὺς μετὰ τῶν ἀνδρῶν αὐτῶν ἀνεψήσασα ἐνεοποίησεν*. Und Ovid fährt, nachdem er die Verjüngung des Aison erzählt hat, folgendermafsen fort

Noch in weit höherem Grade, als von der kleinen Ilias, gilt das von der Aithiopis. Wenn Aristoteles neben der Ilias Kyprien und kleine Ilias nennt, so hat er damit in seinem Sinne die den troischen Krieg behandelnden Gedichte Homerica Antehomerica und Posthomerica erschöpft; Arktinos existiert für ihn nicht. Ebensowenig nehmen Lysimachos und der Perieget der delphischen Lesche auf Arktinos die mindeste Rücksicht. Und dazu stimmt es denn vortrefflich, dafs, nachdem die beiden in den Euripidesscholien erhaltenen Fragmente der kleinen Ilias zugefallen sind, nur noch vier Fragmente aus der Aithiopis übrig bleiben, also nicht einmal der fünfte Teil von den Fragmenten der kleinen Ilias.

---

*viderat ex alto tanti miracula monstri*
*Liber, et admonitus iuvenes nutricibus annos*
*posse suis reddi, capit hoc a Colchide munus.*

Hier ist es wo möglich noch klarer, dafs Ovid die aischyleische Tragödie mit keinem Auge gesehen hat; schon die Dürftigkeit der Behandlung zeigt, dafs er nicht mehr von der Sage wufste, als in der Hypothesis steht; geradezu gravierend ist aber, dafs er den Vorgang in der Reihenfolge der Ereignisse zeitlich nach der Verjüngung des Aison setzt und ihn in einen Causalnexus mit der letzteren bringt; dazu konnte ihn nur der Umstand veranlassen, dafs die Sage in der natürlich nicht chronologisch gemeinten Aufzählung der Hypothesis ihren Platz hinter der Verjüngung des Aison erhalten hatte. Dafs bei Aischylos das Alles ganz anders gewesen sein mufs, versteht sich von selbst. Wie sollten auch die Hyaden nach Iolkos kommen?

# EXCURS IV.

## DIE JUGEND DES PARIS.

Die oben (S. 94) bei Gelegenheit der Deutung der Brygosschale ausgesprochene Behauptung, dafs die uns geläufige Sage von der Aussetzung und Wiedererkennung des Paris dem Epos fremd und erst im fünften Jahrhundert entstanden sei, wird zunächst gewifs manchem Leser bedenklich erscheinen. Die Sagenversion, die den späteren Kunstwerken zu Grunde liegt und welche, wie teils die Bruchstücke teils andere Anzeichen lehren, von Sophokles und Euripides in ihrem Alexandros dramatisch behandelt war, hat man sich nach Welckers Vorgang (Ep. Cykl. II S. 90) gewöhnt, auch für die Kyprien vorauszusetzen, obgleich Proklos von dem Vorgang schweigt. Welckers Argumentation ist folgende: Paris „ist bei ihm (Proklos) wie nach den Bruchstücken selbst, als er richtet, auf dem Ida in ländlicher Abgeschiedenheit, . . . nicht in der Stadt, wo die Scene sich gar nicht denken läfst, und nachher wahrsagt ihm Helenos, sein Bruder, der zu dem freien Landmanne, dem unbekannten Heerdenbesitzer und Jäger im Gebirge keine Beziehung hatte. Demnach hatte die Tragödie Alexandros von Sophokles und Euripides in den Kyprien ihre Grundlage, wie viel auch hinzugedichtet sein mag. Paris, der von Hekabe ausgesetzt und von Hirten im Gebirg erzogen worden war, folgt seinem ihm weggeführten Stier in die Königsburg, wird zu den Wettkämpfen zugelassen, als Sieger erkannt und wider die Wahrsagung der Kassandra in seine Familie aufgenommen". Allein

Kassandra, dafs man das Kind töte, vergebens fleht sie zu den Ältesten der Stadt, man schenkt ihr kein Gehör und keinen Glauben — das ist ja der Fluch, den Apollo auf ihre Prophetengabe gelegt hat, — und das Kind bleibt leben. Der Scholiast freilich faſst als Gegensatz des Tötens die Aussetzung, wenn er sagt: *κατ' ὄναρ θεασαμένη Ἑκάβη, ὅτι λαμπάδα ἅμα τῷ τεχθῆναι τὸν Ἀλέξανδρον ἐγέννησεν, ἐδυσφόρει καὶ ἤρετο τοὺς μάντεις. οἱ δὲ ἔφασκον χρῆναι τὸ τεχθὲν φονεύειν. ἡ δὲ ἐξέθηκεν αὐτὸ μὴ τολμῶσα φονεῦσαι.* Allein dies kann unmöglich die Meinung des Dichters gewesen sein; denn durch die Aussetzung bezweckt ja Hekabe wirklich, das Kind zu töten, so gut wie Laios und Iokaste den Oidipus. Weiter ergänzt sich jeder unbefangene Hörer als Gegensatz zu *κτανεῖν*: *σῶσαι* und empfängt den Eindruck, dafs Kassandras Bitten vergeblich gewesen, also dem Kinde überhaupt kein Leid geschehen sei; wenn dies nicht die Meinung des Dichters war, so hätte er sich anders und klarer ausdrücken müssen. Endlich wäre, wenn es sich um die Gegensätze „aussetzen" oder „töten" handelte, gerade der Ausdruck *εἴθ' ὑπὲρ κεφαλὰν ἔβαλεν* sehr schlecht gewählt; denn derselbe würde auch auf die Aussetzung ebenso gut, ja sogar in noch viel eigentlicherem Sinne passen. Über den Kopf wirft man das, wovon man nichts mehr wissen will; man kümmert sich nicht darum, was daraus werde. Für den Ausdruck läfst sich vergleichen Herodot IV 188: *ἐπεὰν τοῦ οὗτος ἀπάρξωνται τοῦ κτήνιος, ῥιπτέουσι ὑπὲρ τὸν ὦμον* (nach Reiskes schöner Emendation für *ὑπὲρ τὸν δόμον*) vgl. auch Nauck Euripideische Studien II S. 99.

Nach dem Gesagten glaube ich zu der Annahme berechtigt zu sein, dafs Euripides hier einer anderen Version folgt, als im Alexandros und den Troerinnen; nach dieser versuchte Kassandra bei der Geburt des Paris vergebens, ihre Eltern und den Rat der Geronten zur Tötung des Kindes zu bewegen; der Fluch Apollons bewährt sich, sie findet keinen Glauben. Das Kind bleibt am Leben und wächst in der Königsburg auf; als es gröfser geworden, wird es, wie die anderen Königskinder von Troia, auf das Land zu den Heerden am Ida geschickt. Da nahen sich

ihm eines Tages drei göttliche Frauen u. s. w. Dafs diese Version als die einfachere auch die ältere ist, bedarf keines ausführlichen Beweises, und wir dürfen somit die Existenz der Sage in dieser oder einer sehr ähnlichen Form für das Epos, speziell für die Kyprien voraussetzen. Und wenn Euripides sich dieser Version in einem Chorlied anschliefst, so dürfen wir unbedenklich daraus den Schlufs ziehen, dafs auch den Zuhörern diese Version entweder allein bekannt oder doch vorzugsweise geläufig war, und das noch zur Zeit des peloponnesischen Krieges. Hierdurch wird es aber immer wahrscheinlicher, dafs die uns geläufige Version von der Aussetzung des Paris erst durch das Drama geschaffen und dann populär geworden ist und dafs es eben eines der oben genannten Stücke, entweder der sophokleische oder euripideische Alexandros, war, in welchem die neue Version zuerst poetisch bearbeitet worden ist. Wäre die Andromache in Athen selbst aufgeführt worden, so würde ich mich zu der Folgerung berechtigt glauben, dafs der Alexandros des Sophokles später gegeben sei, als die Andromache, wie wir dies ja von dem euripideischen Alexandros mit Bestimmtheit wissen. Da aber die Andromache nicht zuerst in Athen, sondern aller Wahrscheinlichkeit nach in Argos aufgeführt ist, und Euripides nicht voraussetzen konnte, dafs eine vom attischen Drama geschaffene Version bereits bis nach Argos gedrungen und dort populär geworden sei, so verlieren wir diesen Anhalt für die Datierung des sophokleischen Alexandros. Welchem der beiden Dichter die Priorität gehört, läfst sich mit Sicherheit nicht entscheiden, da uns bekanntlich beide Stücke verloren sind und die Aufführungszeit nur für das euripideische Stück feststeht. Ein Umstand jedoch, der mir zu Gunsten des Sophokles zu sprechen scheint, soll nicht verschwiegen werden. Die Ähnlichkeit der — wir dürfen jetzt wohl unbedenklich sagen — dramatischen Version von dem Schicksal des jungen Paris mit der herodoteischen Erzählung von der Jugend des Kyros ist oft bemerkt und hervorgehoben worden. Wenn nun, wie ich zu zeigen gesucht habe, diese Version erst im fünften Jahrhundert entstanden ist, so wird es wahrscheinlich, dafs die Übereinstimmung im Schicksale beider

# EXCURS V.

## EURIPIDES ORESTES V. 431—436.

Meinen S. 184 geäufserten Verdacht, dafs diese Verse interpoliert seien, will ich hier etwas näher begründen. Ich setze die Stelle von V. 427 in ihrem Zusammenhang her:

*M.* τὰ πρὸς πόλιν δὲ πῶς ἔχεις δράσας τάδε;
*O.* μισούμεθ' οὕτως ὥστε μὴ προσεννέπειν.
*M.* οὐδ' ἤγνισαι σὸν αἷμα κατὰ νόμον χεροῖν;
*O.* ἐκκλήομαι γὰρ δωμάτων ὅπῃ μόλω.
*M.* τίνες πολιτῶν ἐξαμιλλῶνταί σε γῆς;
*O.* Οἴαξ, τὸ Τροίας μῖσος ἀναφέρων πατρί.
*M.* συνῆκα· Παλαμήδους σε τιμωρεῖ φόνου.
*O.* οὔ γ' οὐ μετῆν μοι· διὰ τριῶν ἀπόλλυμαι.
*M.* τίς δ' ἄλλος; ἦ που τῶν ἀπ' Αἰγίσθου φίλων;
*O.* οὗτοι μ' ὑβρίζουσ' ὧν πόλις τὰ νῦν κλύει.
*M.* Ἀγαμέμνονος δὲ σκῆπτρ' ἐᾷ σ' ἔχειν πόλις;
*O.* πῶς, οἵτινες ζῆν οὐκ ἐῶσ' ἡμᾶς ἔτι;
*M.* τί δρῶντες ὅ τι καὶ σαφὲς ἔχεις εἰπεῖν ἐμοί;
*O.* ψῆφος καθ' ἡμῶν οἴσεται τῇδ' ἡμέρᾳ
*M.* φεύγειν πόλιν τήνδ' ἢ θανεῖν ἢ μὴ θανεῖν;
*O.* θανεῖν ὑπ' ἀστῶν λευσίμῳ πετρώματι.

Ich behaupte nun, dafs die Verse 431—436 in schreiendem Widerspruch zu dem Vorangehenden und zu dem Folgenden stehen, denn man beachte: V. 427 weifs Menelaos Nichts von den

Mafsregeln, die der Staat gegen Orestes ergreifen will; V. 431 weifs er plötzlich, dafs dem Orestes die Verbannung droht, und fragt, wer diese hauptsächlich betreibe; hingegen V. 441 ist er auf einmal wieder im Unklaren darüber, ob die Bürger den Orestes nur verbannen oder töten wollen. Und nun Orestes! V. 432 hat er ohne Weiteres zugegeben, dafs ihm Verbannung bevorstehe, V. 442 erklärt er auf einmal, dafs man ihm nicht mit Verbannung, sondern mit dem Tode drohe. Und weiter: wie absurd ist es, dafs Menelaos, der doch zu wissen scheint, dafs Orestes verbannt werden soll (V. 431), der eben gehört hat, dafs die Leiter des Staates den Orestes mifshandeln (V. 436), an denselben Orestes die Frage richtet, ob ihm die Stadt die väterliche Herrschergewalt gelassen habe? Das könnte doch nur der bitterste Hohn sein; allein wie pafste der hierher? Nun handelt es sich aber im ganzen Stück um den Tod, nicht um die Verbannung des Orestes; die Verse stehen also zu dem ganzen Stück in ebenso grellem Widerspruch wie zu dieser einzelnen Scene. Weniger Gewicht würde ich darauf legen, dafs Oiax sonst im Stück nicht erwähnt wird und namentlich in der Volksversammlung (V. 866—956) gar keine Rolle spielt. Denn dort kommt es dem Dichter wesentlich darauf an, Typen aus der athenischen Volksversammlung vorzuführen. Streicht man die bezeichneten sechs Verse, so schliefst V. 437 sehr passend an 430 an, und die Fragen des Menelaos folgen sich ohne jeden Widerspruch und in logischer Reihe: Wie behandeln dich die Bürger? bist du entsühnt? läfst man dir das Scepter? droht dir Tod oder Verbannung?

# EXCURS VI.

## ZU DEN HYPOTHESEIS.

Wilamowitz hat (Analect. Euripid. p. 186) die tiefeinschneidende Bemerkung gemacht, dafs die Namen, welche vom Dichter namenlos gelassene Personen in den Hypotheseis erhalten, von späteren Grammatikern, die ihre Kenntnis nicht sowohl der Lektüre der Dichtung selbst als der Hypothesis verdanken oder wenigstens im gegebenen Fall sich begnügen, die letztere nachzuschlagen, statt die erstere aufs neue durchzulesen, dem Dichter selbst zugeschrieben werden. So erklärt es sich, um nur eins der von Wilamowitz angeführten Beispiele herauszugreifen, dafs nach dem Zeugnis der Pindarscholien (Isthm. IV 104) bei Euripides die drei Söhne des Herakles Therimachos Deikoon und Aristodemos geheifsen haben sollen, während sie, wie der erhaltene Herakles, auf den sich die Notiz allein beziehen kann, zeigt, bei Euripides namenlos waren. Allein diese Beobachtung beschränkt sich nicht blofs auf die Namen; auch andere, der Dichtung fremde Zusätze pflegen die Hypotheseis zu haben; so, um von der Angabe abweichender Versionen in anderen Dichtungen zu schweigen, namentlich eine mehr oder minder ausführliche Erzählung der Ereignisse, welche vor den Zeitpunkt, mit dem das Stück beginnt, fallen und die Voraussetzung desselben bilden; natürlich ist man bei Abfassung derselben darauf bedacht, sie möglichst vollständig aus den im Stücke selbst über die Vorgeschichte gegebenen Andeutungen zusammenzustellen; allein

nicht immer gelingt es, auf diesem Wege über jeden einzelnen Punkt Aufklärung zu erhalten, und gerade in solchem Falle ist eine ausführliche Darlegung der Vorgeschichte doppelt im Interesse des Lesers. Die Aufgabe ist nun, der Sagenversion, die der Dichter als die seinem Publikum vertraute und bekannte voraussetzte, möglichst nahe zu kommen und sich vor Allem nicht in Widerspruch mit dem Stücke selbst zu setzen. Die so entstandene Erzählung wird aber in der mythographischen Litteratur, ebenso gut wie die hinzugefügten Namen, dem Dichter selbst auf Rechnung gesetzt und unter seinem Namen citiert. Ein lehrreiches Beispiel dafür bieten die Scholien zur Ilias Ξ 325, in welchen der die Vorgeschichte behandelnde Anfang einer Hypothesis von Euripides Bakchen ausgeschrieben ist mit dem Citat ἡ ἱστορία παρ' Εὐριπίδῃ ἐν Βάκχαις. Ed. Schwartz hat in seiner vortrefflichen Schrift: *de scholiis Homericis ad historiam fabularem pertinentibus commentatio* (p. 49 des Separatabdrucks) darauf hingewiesen, dafs dies ganze Stück wörtlich in Apollodors Bibliothek III 4, 3 wiederkehrt und dafs der dort zunächst folgende Satz sich unverkennbar als Paraphrase einiger Verse (26—31) des Prologs zu erkennen giebt. Nach dem oben Gesagten würden wir daraus die Schlufsfolgerung ziehen, dafs eben der Verfasser der Bibliothek die Hypothesis noch weiter abgeschrieben hat, während der Scholiast an der Stelle abbrach, wo von Dionysos' Einnähung in den Schenkel des Zeus die Rede ist; und in der That finden wir in der Bibliothek wenige Paragraphen (III 5, 2) weiter eine wirkliche ὑπόθεσις von Euripides Bakchen, die sich als solche durch die genaue Anlehnung an die Verse des Stückes, namentlich des Prologs, ohne Weiteres zu erkennen giebt[1]). Zu ganz anderen Resultaten kommt Ed. Schwartz;

---

[1]) In den ersten Worten διελθὼν δὲ Θρᾴκην κτλ. ist die dem Euripides und also auch der Hypothesis fremde Erwähnung von Thrakien von dem Verfasser der Bibliothek selbst eingesetzt mit Rücksicht darauf, dafs die Hypothesis der aischyleischen Lykurgeia unmittelbar vorhergeht; die folgenden Worte sind nicht mit Hercher zu streichen, sondern nach Piersons (Verisimilia p. 120) Vorschlag in τελευτὰς ἐκεῖ καταστήσας zu ändern. Die auf die Erzählung der Katastrophe folgenden Worte δείξας δὲ Θηβαίοις, ὅτι θεός

er nimmt an, dafs auch in den Iliasscholien auf die Worte *ἐνέρραψε τῷ μηρῷ* einst dieselben Worte gefolgt seien, wie bei Apollodor: *ἀποθανούσης δὲ Σεμέλης, αἱ λοιπαὶ Κάδμου θυγατέρες διήνεγκαν λόγον, συννηνάσθαι θνητῷ τινὶ Σεμέλην καὶ καταψεύσασθαι Διὸς, καὶ ὅτι διὰ τοῦτο ἐκεραυνώθη.* Auf diese aus dem Prolog V. 26—31 entlehnte Angabe habe sich ursprünglich das Citat *Εὐριπίδης ἐν Βάκχαις* bezogen; irrtümlich habe man es später von der ganzen Erzählung verstanden und zuletzt sei gar der einzige wirklich auf Euripides bezügliche Satz ausgefallen. Diese Annahme, die, wie gar nicht geleugnet werden kann, auf den ersten Anblick etwas sehr Bestechendes hat, unterliegt indessen grofsen Bedenken. Der Scholiast, mag er nun aus einer Hypothesis oder anderswoher schöpfen, erzählt die Geschichte von der Geburt des Dionysos gerade so weit, als sie zu der Illustration des Iliasverses Ξ 325 *ἡ δὲ Διώνυσον Σεμέλη τέκε, χάρμα βροτοῖσιν* dienen kann, d. h. bis zur Einnähung des Kindes in den Schenkel des Zeus. Was später noch weiter auf Erden sich zutrug, wie die verläumderischen Reden der Kadmostöchter, hat weder für den Iliaskommentator noch für den Leser irgend ein Interesse, und es ist daher mit guter Überlegung geschehen, wenn der Scholiast gerade an dieser Stelle abbricht. Es ist nun gewifs nicht unbedenklich, durch Einfügung eines weiteren Satzes die Erzählung noch weiter zu führen und das Interesse auf Dinge rege zu machen, die weder mit dem zu kommentierenden Iliasverse in Verbindung stehen noch überhaupt erzählt werden. Was veranlafst nun überhaupt Schwartz zu seiner Annahme? Er bemerkt zuerst, dafs von der Erzählung des Scholiasten sich Nichts bei

---

*ἐστιν, ἦκεν εἰς Ἄργος* entsprechen dem Prolog V. 47 s.:

*ὧν εἵνεκ' αὐτῷ θεὸς γεγὼς ἐνδείξομαι*
*πᾶσίν τε Θηβαίοισιν· εἰς δ' ἄλλην χθόνα*
*τἀνθένδε θέμενος εὖ μεταστήσω πόδα.*

Der Schlufs der Hypothesis, das Schicksal des Kadmos, folgt dann etwas später III 5, 4. So bildet von III 4, 3 bis III 5, 4 die Hypothesis der euripideischen Bakchen den Grundstock der Erzählung, in den die übrigen Dionysosabenteuer mit mehr oder weniger Geschick eingefügt sind.

Euripides finde; und weiter, dafs auch nicht etwa eine nachlässig geschriebene Bakchen-Hypothesis die Quelle des Scholions sein könne, weil in einer solchen nicht sowohl von Semele als von Pentheus die Rede sein müsse. Letzteres Argument bekenne ich, nicht zu verstehen. Die Frage nach der göttlichen Geburt des Dionysos ist so sehr der Angelpunkt des ganzen Stückes, dafs der Verfasser der Hypothesis gar nicht anders konnte, als die Erzählung von der Liebe des Zeus zur Semele an die Spitze zu stellen. Im Stücke selbst fand er darüber nur kurze Andeutungen; nur das Einnähen der Frühgeburt in den Schenkel des Zeus als der dem fünften Jahrhundert anstöfsigste Punkt wird immer und immer wieder hervorgezogen, teils in poetischer Ausmalung 521, teils als ἱερὸς λόγος 88—97, teils als Objekt etymologisierend-allegorischer Pfaffenerklärung 286—297; letztere konnte natürlich für die Hypothesis absolut nicht verwant werden, und bei den übrigen Stellen genügte es, aus aller poetischen Ausschmückung die nackte Thatsache herauszuschälen: Σεμέλης δὲ διὰ τὸν φόβον ἐκλιπούσης, ἑξαμηνιαῖον τὸ βρέφος ἐξαμβλωθὲν ἐκ τοῦ πυρὸς ἁρπάσας ἐνέρραψε τῷ μηρῷ. Im Übrigen war der Verfasser der Hypothesis auf sich selbst angewiesen; er erzählt die verbreitete Sagenform, welche aber nicht nur keinen Widerspruch mit dem Stück enthält, sondern wahrscheinlich eben diejenige war, welche dem Dichter und dem attischen Publikum vorschwebte. Nicht also eine nachlässige, sondern eine sehr gute Hypothesis ist die Quelle des Iliasscholions und der Anstofs, den Schwartz nahm, erledigt sich durch die Erklärung, dafs auch in diesem Falle, wie bei den Namen, die Angaben der Hypothesis stillschweigend auf Rechnung des Dichters gesetzt werden.

Dieser Punkt ist also bei Benutzung der Hypotheseis für die Rekonstruction verlorener Dichtungswerke wohl im Auge zu behalten. Während aber diese vom ursprünglichen Verfasser herrührenden Angaben und Zusätze wenigstens Nichts enthalten, was mit der Dichtung direkt im Widerspruch stände, werden die Hypotheseis von dem Moment an, wo sie von der Dichtung losgelöst gewissermafsen ein selbständiges Dasein als mytho-

graphische Schriften zu führen beginnen, im Detail mancherlei Modifikationen unterworfen, durch die sie zuweilen direkt in Widerspruch zu derjenigen Dichtung treten, deren Inhalt sie doch eigentlich wiedergeben wollen. Sobald die Hypotheseis in den mythologischen Handbüchern zu einer zusammenhängenden Darstellung der Heldensage zusammengestellt werden, ist es ganz natürlich, dafs man die zwischen den einzelnen Hypotheseis bestehenden Widersprüche, soweit es sich mit leichter Hand thun läfst, auszugleichen oder wenigstens zu mildern bemüht ist. Beispiele dafür liefern die Bibliothek des Apollodor und die Fabeln des Hygin fast auf jeder Seite. Da ferner diese mythographischen Handbücher wesentlich Schulzwecken dienen, so wird eine möglichst enge Anlehnung an das wichtigste Buch der Schullektüre, an die homerischen Gedichte, erstrebt und durch Änderung des Wortlautes der *ὑποθέσεις*, oft nur in Kleinigkeiten, auch wirklich erreicht. Ein recht augenfälliges Beispiel dafür findet sich in der apollodorischen Bibliothek. Ich habe schon früher (de Apollodori bibliotheca p. 77) darauf hingewiesen, dafs die in jener Schrift vorliegende Darstellung der Argofahrt gröfstenteils auf Apollonios zurückgeht; insbesondere die Episode von den Symplegaden lehnt sich auch im Ausdruck genau an die Verse des Apollonios an (Apollodor I 9, 22 Apollon. *B* 549—618). Um so auffälliger ist die Abweichung in einem scheinbar ganz geringfügigen Punkt. Bei Apollonios giebt Athena, bei Apollodor Hera dem Schiffe den helfenden Stofs. Wie kommt Apollodor zu dieser Änderung? Ich wufste mir früher dieser Schwierigkeit gegenüber so wenig zu helfen, dafs ich einen Schreibfehler entweder des Verfassers selbst oder seiner Abschreiber annehmen zu müssen glaubte. Erst später habe ich erkannt, dafs der Odysseevers $\mu$ 72

*ἀλλ' Ἥρη παρέπεμψεν, ἐπεὶ φίλος ἦεν Ἰήσων*

die Veranlassung zu der Änderung gewesen ist. Konkordanz mit Homer soll, soweit es irgend geht, hergestellt werden.

Dieser Art von Umarbeitung oder, wenn man will, Interpolation waren aber mehr, als alle anderen, die Hypotheseis der kyklischen Epen ausgesetzt, zumal seit sie als Einleitung zu der

Homerlectüre in die Handschriften der Ilias aufgenommen worden waren. Es ist längst bemerkt, dafs die Hypothesis der Kyprien in ihrer Erzählung von der Rückfahrt des Paris sich mit den Kyprien selbst im entschiedensten Widerspruch befindet, hingegen mit der Ilias genau übereinstimmt. Herodot II 117 bezeugt mit teilweise wörtlicher Anführung, dafs in den Kyprien Paris nach dreitägiger Fahrt „mit günstigem Wind und bei ruhiger See" in Ilion anlangte; er macht auf den Widerspruch dieser Darstellung mit der Ilias *Z* 290 f. aufmerksam und begründet damit seine Behauptung, dafs die Kyprien von einem anderen Verfasser herrühren müfsten, als die Ilias. Bei Proklos hingegen lesen wir: *χειμῶνα δὲ αὐτοῖς ἐφίστησιν Ἥρα· καὶ προσενεχθεὶς Σιδῶνι ὁ Ἀλέξανδρος αἱρεῖ τὴν πόλιν*, Worte, welche zu den Iliasversen *Z* 289—292:

*ἔνθ' ἔσαν οἱ πέπλοι παμποίκιλοι, ἔργα γυναικῶν*
*Σιδονίων, τὰς αὐτὸς Ἀλέξανδρος θεοειδὴς*
*ἤγαγε Σιδονίηθεν ἐπιπλὼς εὐρέα πόντον*
*τὴν ὁδόν, ἣν Ἑλένην περ ἀνήγαγεν εὐπατέρειαν*

aufs Beste stimmen, aber sich mit der Angabe Herodots auf keine Weise in Einklang setzen lassen. Schon Wüllner *de cyclo epico* p. 73 erkannte diese willkürliche Änderung und ihren Grund; und wenn er die angeführten Worte deshalb für Interpolation erklärt, so hat er auch von dem heutigen Standpunkt unserer Kenntnisse aus Recht; nur ist der Urheber derselben nicht der, *qui hoc argumentum e Proclo excerpsit* (also Photios?), sondern der, welcher zuerst diese Hypothesis in die Iliashandschriften aufnahm, wo sie auch Proklos las. Ich denke, die bei dieser Änderung mafsgebende Absicht liegt auf der Hand. Etwas Ähnliches scheint aber auch in der Hypothesis der *Νόστοι* vorzuliegen. Der erste Teil derselben *Ἀθηνᾶ Ἀγαμέμνονα — ἐν τῷ πελάγει* entspricht genau mit zuweilen wörtlicher Anlehnung den Erzählungen des Nestor (*γ* 132—183 u. 254—328), und auch an anderen Stellen zeigt sie gleiche Übereinstimmung mit der Odyssee. Es ist also bei dem Mangel anderweitiger Zeugnisse schlechterdings nicht auszumachen, ob in der That Nosten und Odyssee in diesen

Erzählungen aufs genaueste übereinstimmten oder ob diese Übereinstimmung erst durch Umarbeitung und Interpolation der Hypothesis entstanden ist; so lange aber bleibt unser Urteil über diesen Teil der Nosten ein äufserst schwankendes.

Dies habe ich im Sinne gehabt, als ich in meiner Schrift über Thanatos S. 5 sagte, nur wer die Hypotheseis richtig zu behandeln verstehe, könne über die sogenannten kyklischen Epen ein einigermafsen sicheres Urteil fällen. Da diese Bemerkung Mifsdeutungen erfahren hat, habe ich nicht versäumen wollen, meine Ansichten an dieser Stelle etwas ausführlicher vorzulegen.

# NACHTRÄGE.

**Zu S. 59 f.** In der während des Druckes ausgegebenen Lieferung des XI. Bandes der *Monumenti dell' Instituto* ist auf Taf. XIV. XV ein in Bologna gefundener rotfiguriger Krater schönen Stiles veröffentlicht (bespr. von Michaelis *A. d. I.* 1880 p. 270), welcher in diese Reihe gehört. Auf der Vorderseite ist der Tod des Priamos und Astyanax dargestellt, aber dem Raum entsprechend durch zwei symmetrisch die Darstellung einfassende Krieger, einen Achaier und einen Troianer, erweitert; aufserdem erscheint links von Neoptolemos ein kleines fliehendes Mädchen mit Trinkschale und Weinschlauch in den Händen, eine Figur, welche der Erklärung grofse Schwierigkeit macht. Auf der Rückseite ist Aias' Frevel an Kassandra mit der Auffindung der Aithra zu einer einheitlichen Scene zusammengefafst; also gerade die beiden Eckscenen der Darstellung auf der Vivenziovase.

**Zu S. 78.** Die hier erwähnte Trinkschale ist jetzt in den *Monumenti dell' Instituto* XI T. XX publiziert und von Kekulé *A. d. I.* 1880 p. 150 besprochen. Das Innenbild, ein bärtiger Mann mit Chiton, Himation und Speer, welcher eine ihm zaghaft folgende Frau mit sich fortführt, gehört in eine Reihe mit den **S. 56** besprochenen Darstellungen und stimmt namentlich mit dem **S. 58** erwähnten Innenbilde der Londoner Schale (Brit.

Herakles zu *E* 640 oder in der Bemerkung zu *M* 14 gestanden haben.

**Zu S. 178.** Es hätte noch ausdrücklich darauf hingewiesen werden sollen, dafs der Erfindung des Stesichoros der religiöse Glaube an das Fortleben der Verstorbenen in Schlangengestalt zu Grunde liegt.

# REGISTER.


Seite

Accius Epinausimache . . . . 135
„ Myrmidones . . . . . 133
Achaios Iris . . . . . 28
Achilleus Unverwundbarkeit . . 9
„ bei Cheiron . . 44. 85. 123
„ auf Skyros . . . . . 34
„ bei Nereus . . . . . 33
„ tötet den Kyknos . . 100
„ tötet den Troilos . 5. 16
„ und Polyxena . . . . 22
„ Zorn . . . . . 105
„ Gesantschaft an ihn 95 132. 140
„ empfängt die Waffen 141
„ Wappnung . . . . . 24
„ tötet den Hektor 100. 218
„ und Priamos . . 19. 142
„ tötet den Memnon 107. 111 119. 143
„ Tod . . . . 24. 126. 224
„ Kampf um seine Leiche 24 111
„ Streit um seine Waffen 29. 142. 213. 223
„ Schatten über den Schiffen . . . . . 136
Aerope . . . . . 190
Agamemnon . . . . . 96. 170. 214
Aglaophon . . . . . 183
Aias der Salaminier u. Hektor . 100

Seite

Aias Streit mit Odysseus . 29. 142 213. 223
„ Tod . . . . . 223
„ der Lokrer u. Kassandra 60. 71. 75
Aietes . . . . . 39
Aigisthos in der Odyssee . . . 163
„ sein Tod auf Vasen . 149
Aineias beim Raub der Helena 53. 92
„ auf dem Ida . . . . . 234
„ kämpft mit Diomedes 56. 87
„ Auszug . . 60. 72. 75. 193
„ bei Vergil . . . . . 202
Aischylos benutzt die Odyssee 159
„ „ d. Stesichoros 25
„ „tragische Ilias“ . . 130
„ Myrmidonen . . 130. 140
„ Nereiden . . . . . 141
„ Hektors Lösung 96. 130 142
„ *Διονύσου τροφοί* . . . 231
„ Europa . . . . . 116
„ *Ὅπλων κρίσις* . . . . 221
„ Oresteia . . . . . 159
„ Telephos . . . . . 146
„ *Ψυχοστασία* . . . . . 143
Aithiolas . . . . . 55
Aithiopis . . . . . 111. 145. 221
(s. auch unter Arktinos)
Aithra . . . . . 58. 60. 72. 75. 80
Aktaion . . . . . 25

| | Seite |
|---|---|
| Alexandrinische Kunst | 45 |
| „ Poesie | 49 |
| Alkmaion | 14 |
| Amazonen | 59. 110. 112 |
| Amme der Kreusa | 38 |
| „ des Orestes | 172 |
| Amphiaraosvase | 14 |
| Amphilochos | 14 |
| Amphitryon | 5 |
| Anchises | 211 |
| Andromache | 64. 159 |
| Andromeda | 9 |
| Antenor | 201 |
| Apollo u. Orestes | 175. 180 |
| „ u. Poseidon | 46 |
| Apollodors Bibliothek | 21. 243. 246 |
| Aphrodite | 33 |
| Argonauten | 9. 12 |
| Aristodemos Thebaika | 21 |
| Aristonidas | 42 |
| Aristophanes | 77. 155. 176 |
| Aristoteles | 224 |
| Arktinos 74. 145. 192. 209. 221. | 223 |
| Asklepiades v. Tragilos | 48 |
| Astyanax | 59. 64. 74. 85. 112. 229 |
| Attische Familiensagen | 33 |
| „ Volkssagen | 32 |
| Atymnios | 116 |
| Bakchylides | 193. 197 |
| Baton | 14 |
| Beil der Klytaimnestra | 177 |
| Bellerophon | 115 |
| Bildercyklen | 46. 177 |
| Botenbericht | 31. 54 |
| Briseis | 58. 95. 102. 132 |
| Bryaxis | 42 |
| Brygos Satyrvase | 28 |
| „ Parisvase | 53. 90. 339 |
| „ Erichthoniosschlange u. Kekropstöchter | 53. 88 |
| „ Iliupersis | 61. 102 |
| Chariboia Schlangenname | 198 |
| Chrysothemis | 155. 170 |
| Deiphobos | 61. 68. 159 |
| Didaskalien | 42 |
| Diodoros von Erythrai | 227 |
| Diomedes bei Wegführung der Briseis | 96 |
| „ bei der Gesantschaft an Achilleus | 95 |
| „ Kampf mit Aineias | 56. 87 |
| Dionysos Geburt | 243 |
| „ im Gigantenkampf | 22 |
| Dirkevase | 36 |
| Dorische Umbildung der Sagen | 188 |
| Drama, Einfluss auf die Kunst | 28. 129 |
| Duris Satyrvase | 28 |
| „ Ὅπλων κρίσις | 29. 214 |
| „ Memnonvase | 98 |
| „ Thetisvase | 87 |
| Echemos | 189 |
| Elektra | 150. 166. 172 |
| Endymion | 50 |
| Eos | 143 |
| Epos, Einfluss auf die Kunst | 12. 250 |
| Erichthonios | 32. 53. 88 |
| Erigone | 185 |
| Erinyen | 175. 177 |
| Eriphyle | 14 |
| Eris | 9 |
| Eros | 5 |
| Erysichthon | 89 |
| Euopis | 54 |
| Euphorion | 205 |
| Euphronios Geryoneusvase | 86 |
| „ Troilosvase | 86 |
| Euripides benützt die Odyssee | 162 |
| „ „ den Stesichoros | 25. 165. 175. 181. 184 |
| „ Einfluss auf die Sagengestaltung | 27 |

Seite

Euripides Einfluſs auf die Kunst 35
„ Alexandros . . . . . 234
„ Andromache . . 77. 235
„ Antiope . . . . . 36
„ Auge . . . . . 48
„ Bakchen . . . . . 243
„ Elektra . . . . 159. 165
„ Kyklops . . . . . 35
„ Orestes 162. 175. 181. 184 210
„ Skyrier . . . . . 34
„ Telephos . . . 48. 146
„ Theseus . . . . . 33
„ Troerinnen . . . . . 74
Euripidesscholien . . . . . 228
Europa . . . . . 215

Françoisvase . . . . . 16. 86

Gegenstücke . . . . . 30. 85
Geryoneus . . . . . 86
Gespräche . . . . . 45
Gigantomachie . . . . . 22. 59

Hagias von Troizen . . . . . 161
(s. auch unter Nosten.)
Hekabe . . . . . 12. 93. 234
Hektor und Troilos . . . . . 16
„ Auszug . . . . . 23. 250
„ Kampf mit Aias . . . . 98
„ „ „ Achilleus . . 100
„ Lösung seiner Leiche 18. 96 142
Helena Gedicht des Stesichoros 25
„ bei Ibykos . . . . . 76
„ Raub durch Theseus . . 112
„ „ durch Paris auf einer Buccherovase . . . . . 58
„ „ durch Paris auf schwarzfig. Vasen 56 123

Seite

Helena Raub durch Paris auf Vasen des Hieron 31 53. 85. 92. 96
„ beim Tode des Deiphobos 69 159
„ Wiedergewinnung 57. 59. 70 75. 85. 249
„ am Palladion . . 71. 76. 79
„ im Aphroditeheiligtum 78. 249
„ im Apolloheiligtum . . 78
Hellanikos . . . . . 33. 127. 226.
Herakles schlangenwürgend . . 5
„ Argonaut . . . . . 40
„ Kindermord . . . . . 40
„ in der Unterwelt mit Meleager . . . . . 45
„ kämpft mit den Amazonen . . . . . 112
„ bei Megakleides . . . 173
Hermes *ψυχοστάτης* . . . . . 144
Hermonax Kephalosvase . . . . 32
„ Thetisvase . . . . . 44
Herodotos abhängig von Stesichoros . . . . . 25
„ Einfluss auf Sophokles . . . . 170. 238
Hesiodos . . . . . 12. 54. 189. 226
Hieron Thetisvase . . . . . 87
„ Wegführung der Briseis u. Gesantschaft an Achill 95
„ Raub der Helena und Parisurteil . . 53. 87. 92
„ und Makron Raub und Wiedergewinnung der Helena . . . . 54. 87. 92
Hippodameia . . . . . 187
Hippotes . . . . . 38
Hyginus . . . . . 194
Hypotheseis . . . . . 162. 231. 242

Ibykos . . . . . 76
*Ἰλιὰς μικρά* . . . . . 74. 221. 223

Seite

Iliupersis . . . . . 59. 159
Iphigeneia . . . . . 9. 35
Ismene . . . . . 20

Kachrylion Theseus u. Antiope 112
„ Tod d. Aigisthos 149. 158
Kantharos Pourtalès . . . . . 210
Kassandra bei Paris Rückkehr . 93
„ bei Hektors Auszug . 23
„ und Aias . . . 60. 71. 75
Kebriones . . . . . 23. 250
Kekropstöchter . . . . . 53. 88
Kephalos . . . . . 32
Kilix . . . . . 116
Killos . . . . . 187
Kinaithon . . . . . 226
Klymene . . . . . 73
Klytaimnestra . 150. 162. 170. 177
Klytios . . . . . 20
Koroibos . . . . . 72
Kreonteia . . . . . 37
Kreusa . . . . . 37
Kychreus . . . . . 89
Kyknos . . . . . 100. 189
Kyprien . . . 17. 123. 233. 238. 247

Laodike . . . . . 173
Laokoon . . . . . 4. 192
Lesbische Sagen . . . . . 187
Lesches . . . . . 74. 223
Leschides . . . . . 228
Lessing . . . . . 4. 198. 209
Likymnios von Chios . . . . . 49
Lykier in der Ilias . . . . . 118
Lykomedes . . . . . 34
Lykophron . . . . . 198
Lykophronscholien . . . . . 228
Lyrik Einfluſs auf die Volksvorstellung 24
„ „ „ die Kunst 26. 78. 172
Lysimachos . . . . . 77. 198. 228

Seite

Medeia . . . . . 9. 36. 40. 231
Medeia-Vase in München . . . 37
Megakleides aus Athen . . 173. 250
Megapenthes . . . . . 55
Memnon . . . . . 107. 111. 119
Menelaos Zweikampf mit Paris . 56
85. 98
„ tötet den Deiphobos 68. 159
„ und Helena . . 57. 59. 75
„ und Orestes . . . . . 241
Merope von Korinth . . . . . 38
„ von Messenien . . 158. 178
Mikon Schlacht bei Marathon . 18
„ Theseus bei Amphitrite . 33
„ Amazonenschlacht . . . 59
Miletos . . . . . 116
Mimnermos . . . . . 21
Minos . . . . . 116

Namensbeischriften auf Vasen . 61
65. 101
Nauplios . . . . . 182
Neoptolemos bei Achills Wappnung . . . . . 24
„ beim Kampf um Achills Leiche . . . 24. 111
„ Abholung von Skyros 34
223
„ tötet den Astyanax . 59
74. 229
„ tötet den Priamos 74. 225
Nikostratos . . . . . 55
Nostoi des Hagias 161. 182. 231. 247
„ des Lysimachos . . . . 228

Odyssee . . . . . 162. 180. 447
Odysseus erheuchelter Wahnsinn 35
„ Streit mit Aias 29. 213. 223
„ bei der Iliupersis . . . 71
„ tötet den Astyanax 74. 229
„ bei Polyphem . . . . . 19
Oiax . . . . . 182. 241

| | Seite |
|---|---|
| Oidipus | 12 |
| Oinomaos | 187 |
| Oistros | 36. 38 |
| Ölverkauf | 81 |
| Ὅπλων κρίσις | 29. 213 |
| Oreithyia | 31 |
| Orestes | 9. 150. 163. 177. 182. 241 |
| Orestessarkophage | 177. 185 |
| Orestheia | 181 |
| Ovid | 231 |
| Pacuvius Dulorestes | 185 |
| Palamedes | 182 |
| Palladionraub | 223 |
| Pamphaios Peleus Achill Cheiron | 44. 85 |
| „ Leiche des Sarpedon | 111 |
| Paris Aussetzung | 232 |
| „ Rückkehr ins Vaterhaus | 53. 90 |
| „ Urteil | 9. 44. 85. 123. 158. 234 |
| „ Raub der Helena | 54. 85 |
| „ Zweikampf mit Menelaos | 56. 85. 98. |
| „ Tod | 223 |
| Parrhasios | 35 |
| „ Meleager Herakles Perseus | 45 |
| Parthenonfries | 18 |
| Pausanias | 10. 182. 226. 228. 231 |
| Peleus Ringkampf mit Thetis | 22. 31 44. 52. 86. 123. 125 |
| „ bringt Achill zu Cheiron | 44 |
| „ bei Achills Wappnung | 24 |
| Pelops | 187 |
| Pergamenische Skulpturen | 47 |
| Periklymenos | 21. 189 |
| Personifikationen | 36 |
| Petronius | 207 |
| Phanias von Eresos | 226 |
| Pherekydes | 21 |
| Philoktet auf Lemnos | 35 |
| Phoinix | 102 |
| Phrixos | 12 |
| Phyleus | 189 |
| Pinakothek | 182 |
| Pleisthenes | 190 |
| Polites | 17. 60 |
| Polygnotos | 31 |
| „ Achill auf Skyros | 34. 183 |
| „ Iliupersis in Delphi | 228 |
| Polyphem | 19 |
| Polyxena bei Paris Rückkehr | 93 |
| „ und Troilos | 16. 20. 22 |
| „ bei Hektors Auszug | 23 |
| „ Opferung | 60. 75 |
| Pompejanische Bilder | 45. 49 |
| Porkes Schlangenname | 198 |
| Poseidon und Apollo | 46 |
| „ und Aithra | 88 |
| Priamos und Paris | 93 |
| „ beim Tod des Troilos | 17. 20 |
| „ bei Hektors Auszug | 23 |
| „ bei Achilleus | 19. 142 |
| „ Tod | 59. 74. 85. 225 |
| Proklos | 222. 225 |
| Propyläen, Bilder daselbst | 182 |
| Psychostasie | 114. 143 |
| Pylades | 152. 161. 190 |
| Quintus Smyrnaeus | 209 |
| ῥάκτρια | 83 |
| Salamis | 88 |
| Salustius' Hypothesis zu Sophokles' Antigone | 21 |
| Sarkophage | 46. 48. 177 |
| Sarpedon | 104. 109. 112. 115 |
| Satyren bei Polyphem | 35 |
| Satyrherold | 28 |
| Satyrspiel | 28 |
| Schauspieler im Kostüm | 43 |
| Schauspielkunst | 42 |
| Schlangennamen | 197 |
| Selinunt, Metopen von | 26 |
| Semele | 26. 243 |